En contra de lo que convencionalmente se piensa, la revolución modernista *no* ha concluido. A partir de las conmociones revolucionarias del arte, la literatura, la política y la vida cotidiana, el espíritu del modernismo ha desarrollado unas tradiciones propias aún vigentes, tradiciones que paradójicamente sacrifican el pasado y el presente para abrir una perspectiva de futuro. Ahora, del autor de *The politics of authenticity* nos llega este sólido análisis del vibrante y profundo impacto del modernismo en la vida contemporánea. Marshall Berman nos ofrece una nueva visión de las raíces del modernismo y su evolución en las turbulentas ciudades de Europa y América. Su historia está repleta de personas y lugares importantes, desde Dostoievski y el París del siglo XIX a Robert Moses y el Bronx de la juventud de Berman. Con ello, nos desafía a comprender e incluso celebrar nuestra situación singularmente moderna, en la que nada es seguro salvo el propio cambio y en la que «todo lo sólido se desvanece en el aire».

«Una obra visionaria que por derecho propio debería tener el impacto de biblias de los años sesenta como *Growing up absurd* y *Life against death.*»

Robert Christgau, *The Village Voice*

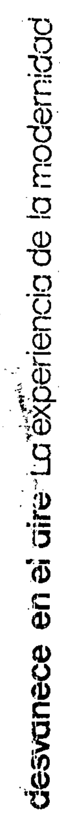
«... el peculiar estado de carencia de hogar que Berman describe atinada y conmovedoramente como su propia experiencia es característico de la alienación y la dislocación de la vida urbana en todas partes... Berman escribe con una franqueza y una honradez que a mí me resultan profundamente conmovedoras.»

Eric Homberger, *The Nation*

«Este libro brillante y exasperante inventa los últimos 200 años de la historia intelectual de Occidente... Berman, generoso, exuberante y deslumbrante, ha estado en algún otro lugar, con un "pasaporte fantasma", inventando otra historia y otra literatura, un romance de las grandes ideas.»

John Leonard, *The New York Times*







Marshall Berman

Todo lo sólido se desvanece en el aire

La experiencia de la modernidad





Traducción de
ANDREA MORALES VIDAL

Algunas partes de *All that is solid melts into air* fueron publicadas con anterioridad, bajo una forma ligeramente distinta, en *Dissent*, invierno de 1978; *American Review*, 19, 1974; y *Berkshire Review*, octubre de 1981.

El autor agradece la autorización para utilizar extractos de las siguientes obras:

Marinetti: selected writings, edición e introducción de R. W. Flint, traducción de R. W. Flint y Arthur Coppotelli. © Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1971, 1972. Reproducido con su autorización

Beyond good and evil, de Friedrich Nietzsche, traducción de Marianne Cowan, Regnery Gateway, 1967.

Futurist manifestos, © de la traducción al inglés Thames and Hudson, Ltd., 1973. Reproducido con autorización de Viking Press, Inc.

Faust, de Johann Wolfgang Goethe, edición crítica y traducción de Walter Arndt. © W. W. Norton and Co., Inc., 1976. Reproducido con su autorización.

Faust, de Johann Wolfgang Goethe, traducción de Walter Kaufmann. © Walter Kaufmann, 1961 Reproducido con autorización de Doubleday and Co., Inc.

Eros and civilization, de Herbert Marcuse, Beacon Press, 1955.

The painter of modern life y *Art in Paris*, de Charles Baudelaire, traducción de Jonathan Mayne, Phaidon Press, Ltd., 1965.

«Baudelaire: modernism in the streets», publicado por primera vez en *Partisan Review*, vol. 46, n.° 2, 1979.

Hope against hope, de Nadezhda Mandelstam, traducción de Max Hayward. © Atheneum Publishers, 1970 Reproducido con su autorización.

Petersburg, de Andrei Bely, traducción de R. Maguire y J. Malmstad, Indiana University Press, 1968.

«A weak heart», de Fedor Dostoievski, traducción de Donald Fauger, en *Dostoevsky and romantic realism*, de Donald Fauger, Harvard University Press, 1965.

Osip Mandelstam: selected poetry, traducción de Clarence Brown y W. S. Merwin. © Clarence Brown y W. S. Merwin, 1974. Reproducido con autorización de Atheneum Publishers.

Notes from underground y *The grand inquisitor*, de Fedor Dostoievski, traducción de Ralph Matlaw. © E. P. Dutton, 1960. Reproducido con su autorización.

«The Egyptian stamp», en *The prose of Osip Mandelstam*, traducción y ensayo crítico de Clarence Brown. © Princeton University Press, 1965; Princeton Paperback, 1967. Reproducido con autorización de Princeton University Press.

Winter notes on summer impressions, de Fedor Dostoievski, traducción de Richard Lee Renfield, Criterion Books, 1955. © S. G. Phillips, Inc., 1955. Reproducido con su autorización.

The writings of Robert Smithson: essays with illustrations, edición de Nancy Holt, New York University Press, 1979. © Nancy Holt, 1979. Reproducido con su autorización.

«An urban convalescence», en *Water Street*, de James Merrill © James Merrill, 1962. Reproducido con autorización de Atheneum Publishers.

Black spring, de Henry Miller. © Grove Press, Inc., 1963. Reproducido con su autorización.

The great Gatsby, de F. Scott Fitzgerald. © Charles Scribner's Sons, 1925, © renovado. Reproducido con autorización de charles Scribner's Sons.

«Shooting script», en *Poems: selected and new, 1950-1974*, de Adrienne Rich. © W. W. Norton and Co., Inc., 1975. Reproducido con su autorización.

«The flower», en *Collected earlier poems of William Carlos Williams*. © New Directions Publishing Corporation, 1938. Reproducido con autorización de New Directions

«Howl», en *Howl and other poems*, de Allen Ginsberg. © Allen Ginsberg, 1956, 1959 Reproducido con autorización de City Lights Books.

«The bronze horseman», de Alexander Pushkin, en *The triple thinkers*, de Edmund Wilson. © Edmund Wilson, 1938, 1948, © renovado Edmund Wilson, 1958, 1971, y Elena Wilson, albacea del testamento de Edmund Wilson, 1976. Reproducido con autorización de Farrar, Straus and Giroux, Inc.

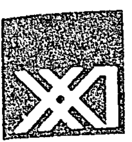
TODO LO SOLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE.

La experiencia de la modernidad

por

MARSHALL BERMAN





siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA, 248 04310 MEXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
C. PLAZA, 5 28043 MADRID ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a 17-73 PRIMER PISO BOGOTA D.E. COLOMBIA

Primera edición en castellano, marzo de 1988

Calle Plaza, 5. 28043 Madrid

Primera edición en inglés, 1982

Título original: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*

Impreso y hecho en la Argentina
Printed and made in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Diseño de la cubierta: Pedro Arjona

ISBN: 950-9374-24-5

Tercera edición.
Reimprimió en la Argentina y distribuye en exclusividad:
CATALOGOS S.R.L.
Av. Independencia 1860
(1225) Buenos Aires
Argentina. 1989

A la memoria de
Marc Joseph Berman
1975-1980

INDICE

AGRADECIMIENTOS

Este libro está lejos de ser una confesión. Sin embargo, puesto que durante muchos años lo llevé dentro de mí, tengo la impresión de que de alguna manera es la historia de mi vida. Es imposible dar las gracias aquí a todos los que vivieron el libro conmigo, ayudándome a hacer de él lo que es: los sujetos serían demasiado numerosos, los predicados demasiado complejos, las emociones demasiado intensas; el trabajo de hacer la lista no comenzaría, o no acabaría, nunca. Lo que sigue no es más que un comienzo. Por su energía, sus ideas, su apoyo y su cariño, mi agradecimiento más profundo a Betty y Diane Berman, Morris y Lore Dickstein, Sam Girgus, Denise Green, Irving Howe, Leonard Kriegel, Meredith y Corey Tax, Gaye Tuchman, Michael Walzer; a Georges Borchardt y Michel Radomisli; a Erwin Glikes, Barbara Grossman y Susan Dwyer, de Simon and Schuster; a Allen Ballard, George Fischer y Richard Wortman, quienes me prestaron una gran ayuda en lo que respecta a San Petersburgo; a mis alumnos y colegas del City College y la City University de Nueva York, y de Stanford y la Universidad de Nuevo México; a los miembros del seminario de Pensamiento Político y Social de la Universidad de Columbia, y del seminario de Cultura de las Ciudades de la Universidad de Nueva York; al National Endowment for the Humanities; al Purple Circle Day Care Center; a Lionel Trilling y Henry Pachter, que me animaron para que comenzara el libro y para que siguiera adelante con él, pero que no vivieron para verlo publicado; y a los muchos otros que no nombro aquí, pero a los que no he olvidado, que me apoyaron.

PREFACIO

La mayor parte de mi vida, desde que supe que vivía en un «edificio moderno» y que formaba parte de una «familia moderna», en el Bronx de hace treinta años, el significado de la modernidad me ha fascinado. En este libro he intentado examinar algunas de estas dimensiones del significado, explorar y trazar el mapa de las aventuras y los horrores, de las ambigüedades y las ironías de la vida moderna. El libro avanza y se desarrolla a través de una serie de lecturas de textos (el *Fausto*, de Goethe, el *Manifiesto comunista*, las *Memorias del subsuelo*, y muchos más); aunque también trato de leer el entorno social y espacial, pequeñas ciudades, las grandes obras en construcción, embalses y centrales eléctricas, el Palacio de Cristal de Joseph Paxton, los bulevares parisinos de Haussmann, las perspectivas de Petersburgo, las autopistas de Robert Moses que atraviesan Nueva York; y por último, de lecturas de las vidas de personas reales y de ficción, desde los tiempos de Goethe, pasando por los de Marx y Baudelaire, hasta llegar a los nuestros. He intentado mostrar cómo todas estas personas comparten, y todos estos libros y entornos expresan, ciertas preocupaciones específicamente modernas. Los mueve, a la vez, el deseo de cambiar —de transformarse y transformar su mundo— y el miedo a la desorientación y la desintegración, a que su vida se haga trizas. Todos ellos conocen la emoción y el espanto de un mundo en el que «todo lo sólido se desvanece en el aire».

Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo se desvanezca. Podríamos incluso decir que ser to-

talmente modernos es ser antimodernos: desde los tiempos de Marx y Dostoievski hasta los nuestros, ha sido imposible captar y abarcar las potencialidades del mundo moderno sin aborrecer y luchar contra algunas de sus realidades más palpables. No hay que asombrarse entonces de que, como dijera el gran modernista y antimodernista Kierkegaard, la seriedad moderna más profunda debe expresarse a través de la ironía. La ironía moderna ha animado muchas grandes obras del arte y el pensamiento a lo largo del siglo pasado y al mismo tiempo penetra en la vida cotidiana de millones de personas corrientes. Este libro pretende reunir esas obras y esas personas, devolver la riqueza espiritual de la cultura modernista a los hombres y mujeres modernos de la calle, mostrar en qué forma, para todos nosotros, el modernismo es realismo. Esto no resolverá las contradicciones que impregnan la vida moderna; pero debería ayudarnos a comprenderlas, de manera que podamos ser claros y honrados al hacer frente y ajustar las cuentas y superar a las fuerzas que nos hacen ser lo que somos.

Poco después de terminar este libro, mi querido hijo Marc, de cinco años, me fue arrebatado. A él dedico *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Su vida y su muerte acercan al hogar muchos de los temas e ideas del libro: la idea de que los que están más felices en el hogar, como él lo estaba, en el mundo moderno pueden ser los más vulnerables a los demonios que lo rondan; la idea de que la rutina cotidiana de los parques y las bicicletas, de las compras, las comidas y las limpiezas, de los abrazos y besos habituales, puede ser no sólo infinitamente gozosa y bella sino también infinitamente precaria y frágil; que mantener esta vida puede costar luchas desesperadas y heroicas, y que a veces perdemos. Ivan Karamazov dice que, más que cualquier otra cosa, la muerte de un niño lo hace querer devolver su billete al universo. Pero no lo devuelve. Sigue luchando y amando; sigue adelante.

Nueva York, enero de 1981

INTRODUCCION. LA MODERNIDAD: AYER, HOY Y MAÑANA

Hay una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la «modernidad». Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire».

Las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son propensas a creer que son las primeras, y tal vez las únicas, que pasan por ella; esta creencia ha generado numerosos mitos nostálgicos de un Paraíso Perdido premoderno. Sin embargo, la realidad es que un número considerable y creciente de personas han pasado por ella durante cerca de quinientos años. Aunque probablemente la mayoría de estas personas han experimentado la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones, en el curso de cinco siglos ésta ha desarrollado una historia rica y una multitud de tradiciones propias. Deseo explorar y trazar el mapa de estas tradiciones, comprender las formas en que pueden nutrir y enriquecer nuestra propia modernidad, y las formas en que podrían oscurecer o empobrecer nuestro sentido de lo que es la modernidad y de lo que puede ser.

La vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas

fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases; las inmensas alteraciones demográficas, que han separado a millones de personas de su hábitat ancestral, lanzándolas a nuevas vidas a través de medio mundo; el crecimiento urbano, rápido y a menudo caótico; los sistemas de comunicación de masas, de desarrollo dinámico, que envuelven y unen a las sociedades y pueblos más diversos, los Estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente, que se esfuerzan constantemente por ampliar sus poderes; los movimientos sociales masivos de personas y pueblos, que desafían a sus dirigentes políticos y económicos y se esfuerzan por conseguir cierto control sobre sus vidas; y finalmente, conduciendo y manteniendo a todas estas personas e instituciones un mercado capitalista mundial siempre en expansión y drásticamente fluctuante. En el siglo XX, los procesos sociales que dan origen a esta vorágine, manteniéndola en un estado de perpetuo devenir, han recibido el nombre de «modernización». Estos procesos de la historia mundial han nutrido una asombrosa variedad de ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándoles, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya. A lo largo del siglo pasado, estos valores y visiones llegaron a ser agrupados bajo el nombre de «modernismo». Este libro es un estudio de la dialéctica entre modernización y modernismo.

Con la esperanza de aprehender algo tan amplio como la historia de la modernidad, la he dividido en tres fases. En la primera fase, que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con qué han tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas. Nuestra segunda fase comienza con la gran ola revolucionaria de la década de 1790. Con la Revolución francesa y sus repercusiones, surge abrupta y espectacularmente el gran público moderno. Este público comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos. De esta dicotomía interna, de esta sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo. En el siglo XX, nuestra fase tercera y final, el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento. Por otra parte, a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad.

Si en la primera fase de la modernidad hay una voz moderna arquetípica, antes de las revoluciones francesa y americana, ésta es la de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau es el primero en utilizar la palabra *moderniste* en el sentido en que se usará en los siglos XIX y XX; y es la fuente de algunas de nuestras tradiciones modernas más vitales, desde la ensoñación nostálgica hasta la introspección psicoanalítica y la democracia participativa. Rousseau fue, como todo el mundo sabe, un hombre de profundos conflictos. Gran parte de su angustia emana de las peculiaridades de su propia vida en tensión, pero algo de ella se deriva de su aguda sensibilidad hacia las condiciones sociales que estaban empezando a configurar las vidas de millones de personas. Rousseau asombró a sus contemporáneos al proclamar que la sociedad europea estaba «al borde del abismo», en vísperas de los alzamientos revolucionarios más explosivos. Experimentaba la vida cotidiana en esa sociedad —especialmente en París, su capital— como un torbellino, *le tourbillon social*[1]. ¿Cómo iba el individuo a moverse y vivir en el torbellino?

[1] *Emile, ou de l'éducation*, 1762, en la edición de la Bibliothèque de la Pléiade de las *Oeuvres complètes* de Rousseau (Paris, Gallimard, 1959 ss.) volumen IV. Para la idea de Rousseau del *tourbillon social* y de cómo sobrevivir en él, véase el libro IV, p. 551. Sobre el carácter voluble de la sociedad europea y los futuros levantamientos revolucionarios, *Emile*, I, p. 252; III, p. 468; IV, pp. 507-508.

En la novela romántica de Rousseau *La nueva Eloísa*, su joven héroe, Saint-Preux, realiza un movimiento exploratorio —movimiento arquetípico de millones de jóvenes en los siglos venideros— del campo a la ciudad. Escribe a su amada, Julie, desde las profundidades del *tourbillon social*, tratando de transmitirle su asombro y su miedo. Saint-Preux experimenta la vida metropolitana como «un choque perpetuo de grupos y cábalas, un flujo y reflujo continuo de prejuicios y opiniones en conflicto [...] Todos entran constantemente en contradicción consigo mismos» y «todo es absurdo, pero nada es chocante, porque todos están acostumbrados a todo». Es un mundo en el que «lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tiene una existencia local y limitada». Se presenta una multitud de nuevas experiencias, pero el que quiera gozarlas «debe ser más acomodaticio que Alcibíades, estar dispuesto a cambiar sus principios con su público, a ajustar su espíritu a cada paso». Al cabo de unos pocos meses en este ambiente,

> estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco.»

Reafirma su compromiso con su primer amor; sin embargo, como él mismo dice, teme que «no sepa un día que voy a amar al siguiente». Anhela desesperadamente algo sólido a lo que asirse, pero «sólo veo fantasmas que hieren mi vista, pero desaparecen en cuanto trato de atraparlos» [2]. Esta atmósfera —de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma— es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna.

Si avanzamos unos cien años y tratamos de identificar los ritmos y tonos distintivos de la modernidad del siglo XIX, lo primero que advertimos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes; de movimientos sociales de masas que luchan contra esta modernización desde arriba con sus propias formas de modernización desde abajo; de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad. Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan apasionadamente este entorno, tratando de destrozarlo o hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos incluso en sus momentos de mayor seriedad y profundidad.

Podemos hacernos una idea de la complejidad y riqueza del modernismo del siglo XIX y de las unidades que le instilan su diversidad, si escuchamos brevemente dos de sus voces más distintivas: Nietzsche, que es generalmente considerado como una de las fuentes primarias de muchos de los modernismos de nuestros tiempos, y Marx, que no es normalmente asociado a ninguna clase de modernismo.

He aquí a Marx, hablando en un inglés incorrecto, pero poderoso en 1856 [3]. «Las llamadas revoluciones de 1848 no fueron más que pequeños hechos episódicos», comienza, «ligeras fracturas y fisuras en la dura corteza de la sociedad europea. Bastaron, sin embargo, para poner de manifiesto el abismo que se extendía por debajo. Demostraron que bajo esa superficie, tan sólida en apariencia, existían verdaderos océanos, que sólo necesitaban ponerse en movimiento para hacer saltar en pedazos continentes enteros de duros peñascos». Las clases dominantes de la reaccionaria década de 1850 dijeron al mundo que todo volvía a ser sólido; pero no está claro que ellas mis-

[2] *Julie, ou la nouvelle Héloise*, 1761, segunda parte, cartas 14 y 17. En *Oeuvres complètes*, volumen II, pp. 231-236, 255-256. En *The politics of authenticity*, Atheneum, 1970, especialmente pp. 113-119, 163,177, he examinado estos cuadros y temas de Rousseau desde un punto de vista ligeramente diferente.

[3] «Speach at the anniversary of the *People's Paper*», en Robert C. Tucker, comp., *The Marx-Engels reader*, 2.ª ed., Norton, 1978, pp. 577-578. [«Discurso pronunciado en la fiesta de aniversario del *People's War*» en K. Marx y F. Engels *Obras escogidas* (en adelante *OE*), 2 vols., Madrid, Akal, 1975, vol. I, pp. 368-369]. En adelante este volumen será citado como *MER*.

mas se lo creyeran. De hecho, dice Marx, «la atmósfera en la que vivimos ejerce sobre cada uno de nosotros una presión de 20 000 libras [pero] ¿acaso la sentimos?» Uno de los objetivos más urgentes de Marx es hacer que la gente «la sienta»; ésta es la razón por la que sus ideas están expresadas en imágenes tan intensas y extravagantes —abismos, terremotos, erupciones volcánicas, aplastante fuerza de gravedad—, imágenes que seguirán resonando en el arte y el pensamiento modernista de nuestro siglo. Marx continúa: «Nos hallamos en presencia de un gran hecho característico del siglo XIX, que ningún partido se atreverá a negar». El hecho fundamental de la vida moderna, tal como Marx la experimenta, es que ésta es radicalmente contradictoria en su base:

Por un lado han despertado a la vida unas fuerzas industriales y científicas de cuya existencia no hubiese podido sospechar siquiera ninguna de las épocas históricas precedentes. Por otro lado, existen unos síntomas de decadencia que superan en mucho a los horrores que registra la historia de los últimos tiempos del Imperio Romano.

Hoy día, todo parece llevar en su seno su propia contradicción. Vemos que las máquinas, dotadas de la propiedad maravillosa de acortar y hacer más fructífero el trabajo humano, provocan el hambre y el agotamiento del trabajador. Las fuentes de riqueza recién descubiertas se convierten, por arte de un extraño maleficio, en fuentes de privaciones. Los triunfos del arte parecen adquiridos al precio de cualidades morales. El dominio del hombre sobre la naturaleza es cada vez mayor; pero, al mismo tiempo, el hombre se convierte en esclavo de otros hombres o de su propia infamia. Hasta la pura luz de la ciencia parece no poder brillar más que sobre el fondo tenebroso de la ignorancia. Todos nuestros inventos y progresos parecen dotar de vida intelectual a las fuerzas materiales, mientras que reducen a la vida humana al nivel de una fuerza material bruta.

Estas miserias y misterios llenan de desesperación a muchos modernos. Algunos quisieran «deshacerse de los progresos modernos de la técnica con tal de verse libres de los conflictos actuales»; otros tratarán de equilibrar los progresos en la industria con una regresión neofeudal o neoabsolutista en la política. Sin embargo, Marx proclama una fe paradigmáticamente modernista: «Por lo que a nosotros se refiere, no nos engañamos respecto a la naturaleza de ese espíritu maligno que se manifiesta en las contradicciones que acabamos de señalar. Sabemos que para hacer trabajar bien a las nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hombres nuevos, y que tales hombres nuevos son los obreros. Estos son igualmente un invento de la época moderna, como las propias máquinas». Por lo tanto una clase de «hombres nuevos», hombres totalmente modernos, será capaz de resolver las contradicciones de la modernidad, de superar las presiones aplastantes, los terremotos, los hechizos sobrenaturales, los abismos personales y sociales, en medio de los cuales están obligados a vivir los hombres y mujeres modernos. Habiendo dicho esto, Marx se vuelve de pronto juguetón y relaciona su visión del futuro con el pasado, con el folklore inglés, con Shakespeare: «En todas las manifestaciones que provocan el desconcierto de la burguesía, de la aristocracia y de los pobres profetas de la regresión, reconocemos a nuestro buen amigo Robin Goodfellow, al viejo topo que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución».

Los escritos de Marx son famosos por sus finales. Pero si lo vemos como un modernista, advertiremos el movimiento dialéctico subyacente que anima su pensamiento, movimiento sin fin que fluye a contracorriente de sus propios conceptos y deseos. Así, en el *Manifiesto comunista,* vemos que el dinamismo revolucionario que derrocará a la moderna burguesía nace de los impulsos y necesidades más profundos de esos burgueses:

La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales [...] Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores.

Probablemente sea ésta la visión definitiva del entorno moderno, ese entorno que ha dado origen a una plétora asombrosa de movimientos modernistas, desde los tiempos de Marx hasta los nuestros. La visión se desarrolla:

Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas [4].

[4] *MER*, pp. 475-476. He variado ligeramente la traducción clásica, hecha por Samuel Moore en 1888. [*OE*, vol. I, p. 25; traducción corregida.]

Así, el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve irónicamente contra su fuerza motriz fundamental, la burguesía. Pero puede que no se detenga allí: después de todo, todos los movimientos modernos se ven atrapados en este ambiente, incluyendo el del propio Marx. Supongamos, como Marx supone, que las formas burguesas se descomponen y que un movimiento comunista alcanza el poder: ¿qué impedirá a esta nueva forma social compartir la suerte de sus antecesores y desvanecerse en el aire moderno? Marx comprendió esta cuestión y sugirió algunas respuestas que revisaremos más adelante. Pero una de las virtudes distintivas del modernismo es la de dejar que el eco de las interrogaciones permanezca en el aire mucho después de que los propios interrogadores, y sus respuestas, hayan abandonado la escena.

Si avanzamos un cuarto de siglo, hasta Nietzsche en la década de 1880, nos encontramos con prejuicios, lealtades y esperanzas muy diferentes, pero con una voz y un sentimiento de la vida moderna sorprendentemente similares. Para Nietzsche, como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: así los ideales cristianos de la integridad del alma y el deseo de verdad habían llegado a destruir el propio cristianismo. El resultado eran los sucesos traumáticos que Nietzsche llamó «la muerte de Dios» y el «advenimiento del nihilismo». La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo, una notable abundancia de posibilidades. Aquí, en *Más allá del bien y del mal,* de Nietzsche (1882), encontramos, como encontrábamos en Marx, un mundo en el que todo está preñado de su contrario [5]:

En estos puntos cruciales de la historia aparecen —yuxtapuestos y a menudo entrelazados— una especie de tempo tropical rivalizando en desarrollo, magnífico, múltiple, de fuerza y crecimiento similares al de la junga, y una enorme destrucción y autodestrucción, debida a los egoísmos violentamente enfrentados, que explotan y se combaten en busca del sol y la luz, incapaces de encontrar algún límite, algún control, alguna consideración dentro de la moralidad de que disponen... Nada más que nuevos «porqués», no más fórmulas comunales; una nueva fidelidad al malentendido y a la falta de respeto mutuo; decadencia, vicio y los deseos más elevados terriblemente ligados unos con otros, el genio de la raza fluyendo sobre la cornucopia del bien y del mal; una simultaneidad fatal de primavera y otoño... Nuevamente hay peligro, la madre de la moralidad —un gran peligro— pero esta vez trasladado a lo individual, a lo más cercano y más querido, a la calle, a nuestro propio hijo, nuestro propio corazón, nuestros más internos y secretos reductos del deseo y la voluntad.

[5] Los pasajes citados están tomados de las secciones 262, 223 y 224. La traducción es de Marianne Cowan (1955; Gateway, 1967), pp. 210-211, 146-150.

En tiempos como éstos, «el individuo se atreve a individualizarse». Por el contrario, este valiente individuo «necesita un conjunto de leyes propias, necesita de sus propias habilidades y astucias para su auto-conservación, auto-elevación, auto-despertar, auto-liberación». Las posibilidades son a la vez gloriosas y ominosas. «Ahora nuestros instintos pueden desbocarse en todas las direcciones posibles; nosotros mismos somos una especie de caos.» El sentido de sí mismo y de la historia del hombre moderno «se convierte realmente en un instinto para todo, un gusto por probarlo todo». En este punto se abren muchos caminos. ¿Cómo encontrarán los hombres y las mujeres modernos los recursos para hacer frente a su «todo»? Nietzsche apunta que hay muchos «Little Jack Horners» por todas partes, cuya solución al caos de la vida moderna es intentar no vivir en absoluto: para ellos «ser mediocres es la única moralidad que tiene sentido».

Otro tipo de moderno se dedica a parodiar el pasado: «Necesita de la historia porque es el armario en que se guardan todos los trajes. Advierte que ninguno le va completamente bien» —ni el primitivo, ni el clásico, ni el medieval, ni el oriental—, «así que sigue probándose unos y otros», incapaz de aceptar el hecho de que un hombre moderno «nunca puede verse verdaderamente bien vestido», porque no hay ningún rol social en los tiempos modernos en que se pueda calzar perfectamente. La postura de Nietzsche hacia los peligros de la modernidad es aceptarlos con alegría: «Nosotros los modernos, los semi-bárbaros. Sólo estamos en medio de nuestra bienaventuranza cuando el peligro es mayor. El único estímulo que nos halaga es lo infinito, lo inconmensurable». Y sin embargo Nietzsche no está dispuesto a vivir para siempre en medio de este peligro. Tan ardientemente como Marx, afirma su fe en una nueva clase de hombre —«el hombre de mañana y pasado mañana»— quien, «en oposición a su hoy», tendrá el valor y la imaginación para «crear nuevos valores» necesarios para que los hombres y las mujeres modernas se abran camino a través de los peligrosos infinitos en que viven.

Lo distintivo y notable de la voz que comparten Marx y Nietzsche no es solamente su ritmo frenético, su energía vibrante, su rique-

za imaginativa, sino también sus cambios rápidos y drásticos de tono e inflexión, su disposición a volverse contra sí misma, a cuestionarse y negar todo lo que se ha dicho, a transformarse en una amplia gama de voces armónicas o disonantes y a estirarse, más allá de sus capacidades, hasta una gama infinitamente más amplia, a expresar y captar un mundo en el que todo está preñado de su contrario y «todo lo sólido se desvanece en el aire». En esta voz resuena, al mismo tiempo, el autodescubrimiento y la burla de sí mismo, la autocomplacencia y la duda de sí mismo. Es una voz que conoce el dolor y el miedo, pero que cree en su capacidad de salir adelante. Los graves peligros están en todas partes, y pueden atacar en cualquier momento, pero ni siquiera las heridas más profundas pueden detener que esta energía fluya y se desborde. Es irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar la vida moderna en nombre de los valores que la propia modernidad ha creado, esperar —a menudo contra toda esperanza— que las modernidades de mañana y pasado mañana curarán las heridas que destrozan a los hombres y las mujeres de hoy. Todos los grandes modernistas del siglo XIX —espíritus tan diversos como Marx y Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoievski y muchos más— hablan en este ritmo y en esta tonalidad.

¿Qué ha sido del modernismo del siglo XIX en el siglo XX? En algunos aspectos ha madurado y crecido por encima de las esperanzas más desenfrenadas. En la pintura y la escultura, la poesía y la novela, el teatro y la danza, en la arquitectura y el diseño, en toda una gama de medios electrónicos y en un amplio espectro de disciplinas científicas que ni siquiera existían hace un siglo, nuestro siglo ha producido una sorprendente cantidad de obras e ideas de la más alta calidad. Puede que el siglo XX sea el más brillantemente creativo de toda la historia mundial, en gran medida porque sus energías creativas han hecho eclosión en todas partes del mundo. La brillantez y la profundidad del modernismo vivo —vivo en la obra de Grass, García Márquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, Di Suvero, Kenzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston y tantos otros que nos rodean— nos ofrecen mucho de qué enorgullecernos, en un mundo en que hay tanto de qué avergonzarse y de qué temer. Y sin embargo, me parece, no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido o roto la conexión entre nuestra cultura y nuestras vi-

das. Jackson Pollock imaginaba sus cuadros chorreantes como selvas en que los espectadores podían perderse (y desde luego encontrarse); pero en gran medida hemos perdido el arte de introducirnos en el cuadro, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestro tiempo. Nuestro siglo ha engendrado un arte moderno espectacular; pero parece que hemos olvidado cómo captar la vida moderna de la que emana este arte. El pensamiento moderno, desde Marx y Nietzsche, ha crecido y se ha desarrollado en muchos aspectos; no obstante nuestro pensamiento acerca de la modernidad parece haber llegado a un punto de estancamiento y regresión.

Si prestamos atención a los pensadores y escritores de la modernidad del siglo XX y los comparamos con los de hace un siglo, encontramos que la perspectiva se ha achatado radicalmente y que el campo imaginativo se ha reducido. Los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos. Sus sucesores del siglo XX se han orientado mucho hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas. La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico; en ambos casos es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas de la vida moderna han sido suplantadas por visiones cerradas; el esto y aquello por el esto o aquello.

Las polarizaciones fundamentales tienen lugar al comienzo mismo de nuestro siglo. He aquí a los futuristas italianos, partidarios apasionados de la modernidad en los años que precedieron a la primera guerra mundial: «Compañeros, os decimos ahora que el triunfante progreso de la ciencia hace que los cambios en la humanidad sean inevitables, cambios que están abriendo un abismo entre los dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los modernos libres que confiamos en el esplendor radiante de nuestro futuro» [6]. Aquí no hay ambigüedades: «tradición» —todas las tradiciones del mundo en el mismo saco— es igual a dócil esclavitud, y modernidad es igual a libertad.

[6] «Manifesto of the futurist painters, 1910», de Umberto Boccioni *et al.*, traducido por Robert Brain, en Umbro Apollonio, comp., *Futurist manifestos*, Viking, 1973, p. 25.

«¡Levantad vuestras piquetas, vuestras hachas y martillos, y destruid, destruid sin piedad las ciudades venerables! ¡Adelante! ¡Quemad los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para que inunden los museos! [...] ¡Que vengan los alegres incendiarios de dedos tiznados! ¡Ya están aquí! ¡Ya están aquí!» Marx y Nietzsche también podrían regocijarse por la destrucción moderna de las estructuras tradicionales; pero ellos conocían el coste humano del progreso y sabían que la modernidad tendría que recorrer un largo camino antes de que pudieran cicatrizarse sus heridas.

Cantaremos a las grandes multitudes excitadas por el trabajo, el placer y el motín; cantaremos las mareas polifónicas y multicolores de la revolución en las capitales modernas; cantaremos el fervor nocturno de los arsenales y los astilleros brillando bajo violentas lunas eléctricas; codiciosas estaciones de ferrocarril que devoran serpientes emplumadas de humo; fábricas que cuelgan de las nubes con las serpenteantes líneas de su humo; puentes que montan a horcajadas sobre los ríos, como gimnastas gigantes, brillando al sol con su resplandor de cuchillos; aventurados barcos de vapor... locomotoras de entrañas profundas... y la luz lustrosa de los aeroplanos [...] [7].

Setenta años más tarde, la verba y el entusiasmo juvenil de los futuristas todavía puede conmovernos junto con su deseo de fundir sus energías con la tecnología moderna y crear el mundo de nuevo. Pero ¡es tanto lo que queda fuera de este mundo nuevo! Podemos verlo incluso en esa maravillosa metáfora: «las mareas polifónicas y multicolores de la revolución». La capacidad de experimentar los trastornos políticos de manera estética (musical, pictórica) es una expansión real de la sensibilidad humana. Pero, en cambio, ¿qué pasa con todos los que son barridos por estas mareas? Su experiencia no se ve por ninguna parte en el cuadro futurista. Parece ser que algunos tipos muy importantes de sentimientos humanos mueren cuando nacen las máquinas. De hecho, en los escritos futuristas posteriores «buscamos la creación de un tipo no-humano para quien se hayan abolido los sufrimientos morales, la bondad de corazón, el afecto y el amor, esos venenos corrosivos de la energía vital, interruptores de nuestra poderosa electricidad corporal» [8]. De acuerdo con esto, los

[7] F. T. Marinetti, «The founding and manifesto of futurism, 1909», traducido por R. W. Flint, en *Futurist manifestos*, p. 22.

[8] Marinetti, «Multiplied man and the reign of the machine», en *War, the world's only hygiene*, 1911-1915, en R. W. Flint, compilador y traductor, *Marinetti, selected writings*, Farrar, Straus y Giroux, 1972, pp. 90-91. Para un tratamiento ingenioso (aunque partidista) del futurismo dentro del contexto de la evolución de la modernidad, véase Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age*, Praeger, 1967, pp. 99-137.

jóvenes futuristas se lanzaron ardientemente a lo que llamaban «la guerra, la única higiene del mundo», en 1914. En el plazo de dos años, sus dos espíritus más creativos —el pintor-escultor Umberto Boccioni y el arquitecto Antonio Sant'Elia— resultarían muertos por las máquinas que adoraban. El resto sobrevivió para convertirse en peones culturales de Mussolini, pulverizados por la mano negra del futuro.

Los futuristas llevaron la glorificación de la tecnología moderna a un extremo grotesco y autodestructivo que aseguró que sus extravagancias no se repitieran jamás. Pero su romance acrítico con las máquinas, unido a su total alejamiento de la gente, se reencarnaría en formas menos fantásticas, pero de vida más larga. Después de la primera guerra mundial, encontramos este nuevo tipo de modernismo en las formas refinadas de la «estética de la máquina», las pastorales tecnocráticas del Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el *Ballet mécanique*. Volvemos a encontrarlo después de una nueva guerra mundial, en las rapsodias espaciadas de alta tecnología de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en *Future schock*, de Alvin Toffler. Aquí, en *Understanding media*, de McLuhan, publicado en 1964,

Resumiendo, el ordenador promete, mediante la tecnología, una condición pentecostal de unidad y comprensión universales. El siguiente paso lógico parecería ser [...] la superación de los lenguajes en aras de una conciencia cósmica general [...] La condición de «ingravidez» que a decir de los biólogos promete la inmortalidad física, tal vez sea paralela a la condición de mudez que podría conferir una perpetuidad de paz y armonía colectivas [9].

Este modernismo está subyacente en los modelos de modernización que los científicos sociales norteamericanos de la posguerra —cuyo trabajo a menudo estuvo amparado por generosas subvenciones del gobierno y de diversas fundaciones— desarrollaron para exportar al Tercer Mundo. He aquí, por ejemplo, el himno a la fábrica moderna del psicólogo social Alex Inkeles:

Una fábrica guiada por una política de gestión y de personal moderna dará

[9] *Understanding media: the extensions of man*, McGraw-Hill, 1965, p. 80.

a sus trabajadores un ejemplo de conducta racional, equilibrio emocional, comunicación abierta y respeto a las opiniones, los sentimientos y la dignidad del trabajador, que puede ser un ejemplo poderoso de las prácticas y los principios de la vida moderna [10].

Los futuristas deplorarían la escasa intensidad de esta prosa, pero seguramente estarían encantados con la visión de la fábrica como un ser humano ejemplar que los hombres y mujeres deberían tomar como modelo para su vida. El ensayo de Inkeles se titula «The modernization of man» y tiene por objetivo mostrar la importancia del deseo y la iniciativa humanos en la vida moderna. Pero su problema, y el problema de todos los modernismos de la tradición futurista, es que, con unas máquinas resplandecientes y unos sistemas mecánicos que desempeñan todos los papeles principales —de igual modo que en la cita anterior el sujeto es la fábrica—, al hombre moderno le queda muy poco que hacer que no sea enchufar las máquinas.

Si nos trasladamos al polo opuesto del pensamiento del siglo XX, que dice un rotundo «¡no!» a la vida moderna, encontramos una visión sorprendentemente similar de lo que es la vida. En el clímax de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Max Weber, escrita en 1904, todo el «poderoso cosmos del orden económico moderno» es visto como una «jaula de hierro». Este orden inexorable, capitalista, legalista y burocrático, «determina las vidas de todos los individuos nacidos dentro del mecanismo [...] con una fuerza irresistible». Está destinado a «determinar el destino del hombre hasta que se queme la última tonelada de carbón fósil». Ahora bien, Marx y Nietzsche —y Tocqueville y Carlyle y Mill y Kierkegaard y todos

[10] «The modernization of man», en Myron Weiner, comp., *Modernization: the dinamics of growth*, Basic Books, 1966, p. 149. Esta compilación da una buena idea del paradigma americano de la modernización en su punto culminante. Entre las obras principales de esta tradición se encuentran Daniel Lerner, *The passing of traditional society*, Free Press, 1958, y W. W. Rostow, *The stages of economic growth: A non-communist manifesto*, Cambridge, 1960. Para una temprana crítica radical de esta literatura, véase Michael Walzer, «The only revolution: notes on the theory of modernization», *Dissent*, 11, 1964, pp. 132-140. Pero este cuerpo teórico también suscitó muchas críticas y controversias dentro de la corriente central de las ciencias sociales occidentales. Las polémicas están incisivamente resumidas en S. N. Eisenstadt, *Tradition, change and modernity*, Wiley, 1973. Vale la pena señalar que cuando la obra de Inkeles apareció finalmente en forma de libro, como Alex Inkeles y David Smith, *Becoming modern: individual change in six developing countries*, Harvard, 1974, la imagen panglosiana de la vida moderna dio paso a perspectivas mucho más complejas.

los otros grandes críticos del siglo XIX— también comprendieron las formas en que la tecnología y la organización social modernas determinaban el destino del hombre. Pero todos creían que los individuos modernos tenían capacidad para comprender este destino y, tras haberlo comprendido, luchar contra él. De aquí que incluso en medio de un presente miserable, pudieran imaginar un futuro abierto. Los críticos de la modernidad del siglo XX carecen casi por completo de esa empatía y esa fe en los hombres y mujeres contemporáneos. Para Weber, esos contemporáneos no son nada más que «especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; y esta nulidad se refleja en la ilusión de que se ha llegado a un nivel de desarrollo nunca antes alcanzado por la humanidad» [11]. Por lo tanto la sociedad moderna no sólo es una jaula, sino que todos los que la habitan están configurados por sus barrotes; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad sexual o personal («esta nulidad... reflejada (atrapada) en la ilusión de que se *ha* llegado...»), casi podríamos decir sin ser. Aquí, al igual que en las formas futuristas y tecnopastorales del modernismo, el hombre moderno como sujeto —como ser vivo capaz de respuesta, juicio y acción en y sobre el mundo— ha desaparecido. Irónicamente, los críticos del siglo XX de la «jaula de hierro» adoptan la perspectiva de los guardianes de ésta: puesto que los que se encuentran dentro de ella están desprovistos de libertad o dignidad interior, la jaula no es una prisión; simplemente ofrece, a una raza de nulidades, el vacío que necesitan y anhelan *.

[11] *The protestant ethic and the spirit of capitalism*, traducida al inglés por Talcott Parsons, Scribner, 1930, pp. 181-183 [*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1972]. He alterado ligeramente la traducción, de acuerdo con la versión más vívida de Peter Gay en Columbia College, *Man in contemporary society*, Columbia, 1953, II, pp. 96-97. Gay, sin embargo, sustituye «jaula de hierro» por «camisa de fuerza».

* En algunos de los ensayos posteriores de Weber se puede encontrar una perspectiva más dialéctica, como por ejemplo en «Politics as a vocation» y «Science as a vocation» (en Hans Gerth y C. Wright Mills, compiladores y traductores, *From Max Weber*, Oxford, 1946). Georg Simmel, amigo y contemporáneo de Weber, insinúa pero nunca llega a desarrollar realmente lo que probablemente sea lo más parecido a una teoría dialéctica de la modernidad del siglo XX. Véase, por ejemplo, «The conflict in modern culture», «The metropolis and mental life», «Group expansion and the development of individuality», en *Georg Simmel on individuality and social forms*, compilado por Donald Levine, Universidad de Chicago, 1971. En Simmel —y más tarde en sus jóvenes seguidores como Georg Lukács, T. W. Adorno y Walter Benjamin— la profundidad y la visión dialécticas van siempre entrelazadas, a menudo en la misma frase, con una desesperación cultural monolítica.

Weber tenía poca fe en el pueblo, pero aún menos en sus clases dirigentes, ya fueran aristocráticas o burguesas, burocráticas o revolucionarias. De ahí que su postura política, por lo menos durante los últimos años de su vida, fuera un liberalismo perpetuamente en armas. Pero cuando el distanciamiento y el desprecio weberianos hacia los hombres y mujeres modernos se separaron de la instrospección crítica y del escepticismo weberianos, el resultado fue una política mucho más a la derecha que la del propio Weber. Muchos pensadores del siglo XX han visto las cosas de esta manera: esas masas pululantes que nos apretujan en las calles y en el Estado, no tienen una sensibilidad, una espiritualidad o una dignidad como la nuestra: ¿no es absurdo entonces que estos «hombres masa» (u «hombres vacíos») tengan no sólo el derecho de gobernarse, sino también, a través de sus mayorías masivas, el poder de gobernarnos? En las ideas y gestos intelectuales de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot y Allen Tate, vemos cómo la perspectiva neoolímpica de Weber ha sido usurpada, distorsionada y magnificada por los modernos mandarines y aspirantes a aristócratas de la derecha del siglo XX.

Lo más sorprendente, y lo más inquietante, es la forma en que prosperó esta perspectiva entre algunos de los demócratas participativos de la reciente Nueva Izquierda. Pero esto es lo que sucedió, por lo menos durante un tiempo, a finales de los años sesenta, cuando el «hombre unidimensional» de Herbert Marcuse se convirtió en el paradigma dominante del pensamiento crítico. De acuerdo con este paradigma, tanto Marx como Freud están obsoletos: no sólo las luchas sociales y de clase, sino también los conflictos y contradicciones psicológicos han sido abolidos por el estado de «administración total». Las masas no tienen «yo», ni «ello», sus almas están vacías de tensión interior o dinamismo: sus ideas, necesidades y hasta sus sueños «no son suyos»; su vida interior está «totalmente administrada», programada para producir exactamente aquellos deseos que el sistema social puede satisfacer, y nada más. «Las personas se reconocen en sus mercancías; encuentran su alma en su automóvil, en su equipo de alta fidelidad, en su casa a varios niveles, en el equipamiento de su cocina» [12].

Ahora éste es un estribillo familiar del siglo XX, compartido por quienes aman el mundo moderno y por quienes lo odian: la modernidad está constituida por sus máquinas, de las cuales los hombres y las mujeres modernos son meramente reproducciones mecánicas. Pero es una parodia de la tradición moderna del siglo XIX, en cuya órbita Marcuse pretendía moverse, la tradición crítica de Hegel y Marx. Invocar a estos pensadores al tiempo que se rechaza su visión de la historia como una actividad agitada, una contradicción dinámica, una lucha y un progreso dialécticos, es conservar de ellos poco más que sus nombres. Mientras tanto, aun cuando los jóvenes radicales de los sesenta lucharon por conseguir cambios que permitiesen a la gente que les rodeaba controlar su vida, el paradigma «unidimensional» proclamaba que no había cambio posible y que, de hecho, esa gente no estaba ni siquiera realmente viva. A partir de este punto se abrieron dos caminos. Uno fue la búsqueda de una vanguardia que estuviera totalmente «fuera» de la sociedad moderna: «El substrato de los marginales y desclasados, los explotados y perseguidos de otras razas y otros colores, los parados y los inservibles» [13]. Estos grupos, ya estuviesen en los guetos o las cárceles de Norteamérica o en el Tercer Mundo, podrían calificarse como vanguardia revolucionaria puesto que supuestamente no habían sido alcanzados por el beso de la muerte de la modernidad. Desde luego tal búsqueda está condenada a la futilidad; no hay nadie que esté o pueda estar «fuera» del mundo contemporáneo. A los radicales que, habiendo comprendido esto, tomaban sin embargo a pecho el paradigma unidimensional, les parecía que lo único que quedaba era la futilidad y la desesperación.

La atmósfera voluble de los sesenta generó un cuerpo amplio y vital de pensamiento y controversia sobre el sentido último de la modernidad. En buena parte, lo más interesante de este pensamiento giró en torno a la naturaleza del modernismo. El modernismo de los sesenta se puede dividir a grandes rasgos en tres tendencias basadas en las actitudes hacia la vida moderna en su conjunto: afirmativa, nega-

[12] *One-dimensional man: studies in the ideology of avanced industrial society*, Beacon Press, 1964, p. 9 [*El hombre unidimensional: estudios sobre la ideología de las sociedades industriales avanzadas*, Barcelona, Seix-Barral, 1969].

[13] *Ibid.*, pp. 256-257. Véase mi crítica a este libro en *Partisan Review*, otoño de 1964, y la polémica entre Marcuse y yo en el número siguiente, invierno de 1965. El pensamiento de Marcuse se haría más abierto y dialéctico a finales de los sesenta, y seguiría un curso diferente a mediados de los setenta. Los hitos más notables son *An essay on liberation*, Beacon, 1969 [*Un ensayo sobre la liberación*, México, Mortiz, 2.ª ed. 1972], y su último libro *The aesthetic dimension*, Beacon, 1978 [*La dimensión estética*, Barcelona, Materiales, 1978]. No obstante, por una ironía histórica maligna, ha sido el Marcuse rígido, cerrado y «unidimensional» el que ha atraído más atención y ejercido más influencia hasta ahora.

tiva y marginada. Puede que esta división parezca burda, pero las actitudes recientes hacia la modernidad tienden de hecho a ser más simples y burdas, menos sutiles y dialécticas que las de hace un siglo.

El primero de esos modernismos, el que intenta marginarse de la vida moderna, fue proclamado con más fuerza por Roland Barthes, en literatura, y Clement Greenberg en las artes visuales. Greenberg alegaba que la única preocupación legítima del arte modernista era el arte en sí; es más, para un artista el único enfoque correcto, en cualquiera forma o género, era la naturaleza y los límites de ese género: el mensaje es el medio. Así, por ejemplo, el único tema que un pintor modernista podía permitirse era la lisura de la superficie (lienzo, etc.) en que se realiza la pintura, porque «sólo la lisura es única y exclusiva del arte» [14]. El modernismo se presentaba, pues, como la búsqueda del objeto de arte puro y autorreferido. Y eso era todo: la relación apropiada del arte moderno con la vida social moderna era una total falta de relación. Barthes puso esta ausencia bajo una luz positiva, incluso heroica: el escritor moderno «vuelve la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las formas de la historia o la vida social» [15]. Y así el modernismo aparecía como un gran intento de liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna. Muchos artistas y escritores —y más aún, críticos de arte y literarios— se han mostrado agradecidos a este modernismo por establecer la autonomía y dignidad de sus vocaciones. Pero muy pocos artistas o escritores modernos han permanecido fieles mucho tiempo a este modernismo: un arte sin sentimientos personales o relaciones sociales está destinado a parecer árido y carente de vida al cabo de poco. La libertad que confiere es la libertad de un sepulcro hermosamente construido y perfectamente sellado.

Luego vino la visión del modernismo como revolución permanente y sin fin contra la totalidad de la existencia moderna: era la «tradición de derrocar la tradición» (Harold Rosenberg) [16], una «cultura

[14] «Modernist painting», 1961, en Gregory Battcock, comp., *The new art*, Dutton, 1966, pp. 100-110.

[15] *Writing degree zero*, traducido al inglés por Annette Lavers y Colin Smith, Londres, Jonathan Cape, 1967, p. 58 [*El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973]. Asocio este libro con los años sesenta porque fue entonces cuando su impacto se dejó sentir a gran escala, tanto en Francia como en Inglaterra y Estados Unidos.

[16] *The tradition of the new*, Horizon, 1959, p. 81 [*La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Avila].

adversaria» (Lionel Trilling) [17], una «cultura de la negación» (Renato Poggioli) [18]. Se decía que la obra de arte moderna «nos molesta con una absurdidad agresiva» (Leo Steinberg) [19]. Busca el derrocamiento violento de todos nuestros valores y se preocupa poco de la reconstrucción de los mundos que destruye. Esta imagen adquirió fuerza y credibilidad a medida que avanzaban los años sesenta y se caldeaba el clima político: hubo círculos en que el «modernismo» se convirtió en el santo y seña de todas las fuerzas en rebelión [20]. Obviamente esto revela parte de la verdad, pero es demasiado lo que omite. Omite el gran romance de la construcción, fuerza crucial del modernismo desde Carlyle y Marx hasta Tatlin y Calder, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, Mark di Suvero y Róbert Smithson. Omite la fuerza afirmativa y vitalizadora que en los modernistas de más altura va siempre entrelazada con el asalto y la revuelta: la alegría erótica, la belleza natural y la ternura humana de D. H. Lawrence, siempre unido en mortal abrazo con su cólera y desesperación nihilista; las figuras del *Guernica* de Picasso, luchando para mantener con vida a la vida misma, aun en su gemido de muerte; los últimos coros triunfales de *A love supreme* de Coltrane; Aliosha Karamazov, que en medio del caos y la angustia besa y abraza la tierra; Molly Bloom que cierra el libro modernista arquetípico con un «sí dije sí quiero Sí».

Hay otro problema en la idea de que el modernismo no significa más que problemas: tiende a proponer como modelo de sociedad moderna una sociedad que en sí misma está exenta de problemas. Omite todas «las perturbaciones ininterrumpidas de todas las relaciones so-

[17] *Beyond culture*, Prefacio, Viking, 1965 [*Más allá de la cultura*, Barcelona, Lumen, 1969]. Esta idea es desarrollada con gran fuerza en Trilling, «The modern element in modern literature», *Partisan Review*, 1961, reeditado en *Beyond Culture*, pp. 3-30, bajo el título de «On the teaching of modern literature».

[18] *The theory of the avant-garde*, 1962, traducido del italiano al inglés por Gerald Fitzgerald, Harvard, 1968, p. 111.

[19] «Contemporary art and the plight of its public», conferencia pronunciada en el Museo de Arte Moderno, en 1960, editada en *Harper's*, 1962, reeditada en Battcock, *The new art*, pp. 27-47, y en Steinberg, *Other criteria: confrontations with twentieth century art*, Oxford, 1972, p. 15.

[20] Irving Howe analiza críticamente la «guerra entre la cultura modernista y la sociedad burguesa», de ida y vuelta, auténtica y falsa, en «The culture of modernism», *Commentary*, noviembre de 1967; reeditado bajo el título «The idea of the modern», como introducción a la antología de Howe, *Literary modernism*, Fawcett Premier, 1967. Este conflicto es el tema central de la compilación de Howe, que incluye a los cuatro autores antes citados, junto con muchos otros contemporáneos interesantes, y los espléndidos manifiestos de Marinetti y Zamiatin.

ciales, la inquietud y la agitación perpetuas» que durante doscientos años han sido elementos fundamentales de la vida moderna. Cuando los estudiantes de la Universidad de Columbia se rebelaron en 1968, algunos de sus profesores conservadores describieron sus acciones como «modernismo en las calles». Presumiblemente esas calles habrían estado tranquilas y en orden —¡en el centro de Manhattan!— sólo con que de alguna manera se hubiera podido mantener a la cultura moderna al margen de ellas, confinándola a las aulas universitarias, a las bibliotecas y a los museos de arte moderno [21]. Si los profesores hubiesen aprendido sus propias lecciones, habrían recordado cuánto del modernismo —Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maiakovski, Léger y otros— se ha nutrido de los problemas reales de las calles modernas y ha transformado su ruido y disonancia en belleza y verdad. Irónicamente, la imagen radical del modernismo como pura subversión ayudó a alimentar la fantasía neoconservadora de un mundo purificado de la subversión modernista. «El seductor ha sido el modernismo», escribía Daniel Bell en *The cultural contradictions of capitalism.* «El movimiento moderno quebranta la unidad de la cultura», «hace pedazos la "cosmología racional" en que se basa la visión burguesa del mundo consistente en una relación ordenada entre tiempo y espacio», etc., etc [22]. Si fuera posible expulsar a la serpiente modernista del jardín moderno, el espacio, el tiempo y el cosmos se arreglarían por sí solos. Entonces, presumiblemente, retornaría una edad de oro tecno-pastoral, y máquinas y hombres podrían vivir juntos felices para siempre.

La visión afirmativa del modernismo fue desarrollada en los sesenta por un grupo heterogéneo de autores entre los que se incluían John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi. En parte coincidió con la aparición del *pop art* a comienzos de los sesenta. Sus temas dominantes eran que «debemos abrir los ojos a la vida que vivimos» (Cage), y «cruzar la frontera, salvar el vacío» (Fiedler) [23]. Ello significaba, en primer lugar, romper las barreras entre el «arte» y otras actividades humanas tales como el espectáculo comercial, la tecnología industrial, la moda y el diseño, la política. También estimulaba a escritores, pintores, bailarines, compositores y cineastas a romper las fronteras de sus especialidades para trabajar juntos en producciones y actuaciones que combinaran diversos medios y crearan unas artes más ricas y polivalentes.

[21] Véase el perspicaz análisis en Morris Dickstein, *Gates of Eden: American culture in the sixties,* Basic Books, 1977, pp. 266-267.

[22] Bell, *Cultural contradictions of capitalism,* Basic Books, 1975, p. 19 [*Las contradicciones culturales del capitalismo,* Madrid, Alianza, 2.ª ed. 1982]; «Modernism and capitalism», *Partisan Review,* 45, 1978, p. 214. Este último ensayo se utilizó como prefacio para la edición de bolsillo de *Cultural contradictions,* 1978.

[23] Cage, «Experimental music», 1957, en *Silence,* Wesleyan, 1961, p. 12. «Cross the border, close the gap», 1970, en Fiedler, *Collected essays,* Stein and Day, 1971, vol. 2; también en este volumen, «The death of avant-garde literature», 1964 y «The new mutants», 1965. Susan Sontag, «One culture and the new sensibility», 1965, «Happenings», 1962, y «Notes on "camp"», 1964, en *Against interpretation,* Farrar, Straus y Giroux, 1966 [*Contra la interpretación,* Barcelona, Seix Barral, 1969]. Realmente, estas tres formas de modernismo de los sesenta se pueden encontrar en los diversos ensayos de que consta el libro; pero llevan vidas separadas. Sontag nunca trata de compararlas o confrontarlas entre sí. Richard Poirier *The performing self: compositions and decompositions in everyday life,* Oxford, 1971. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture,* Museum of Modern Art, 1966, y Venturi, Denise Scott Brown y David Izenour, en *Learning from Las Vegas,* MIT, 1972. Sobre Alloway, Richard Hamilton, John McHale, Reyner Banham y otros británicos que han contribuido a la estética *pop,* véase John Russell y Suzi Gablik, *Pop art redefined,* Praeger, 1970, y Charles Jencks, *Modern movements in architecture,* Anchor, 1973, pp. 270-298.

Para los modernistas de esta clase, que a veces se llamaban a sí mismos «posmodernistas», el modernismo de la forma pura y el modernismo de la revolución pura, eran demasiado estrechos, demasiado farisaicos, demasiado opresivos del espíritu moderno. Su ideal era abrirse a la inmensa variedad y riqueza de las cosas, los materiales y las ideas que el mundo moderno producía inagotablemente. Insuflaron aire fresco y lúdico en un ambiente cultural que en los años cincuenta se había vuelto insoportablemente solemne, rígido y cerrado. El modernismo *pop* recreó la apertura al mundo, la generosidad de visión, de algunos de los grandes modernistas del pasado: Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Maiakovski, William Carlos Williams. Pero si este modernismo igualó en resonancia imaginativa a estos modernistas del pasado, nunca aprendió a recuperar su garra crítica. Cuando un espíritu creativo como John Cage aceptaba el apoyo del shah de Irán y montaba espectáculos modernistas a pocos kilómetros del lugar donde gemían y morían prisioneros políticos, la falta de imaginación moral no era sólo suya. El problema fue que el modernismo *pop* nunca desarrolló una perspectiva crítica que pudiera clarificar cuál era el punto en que la apertura al mundo moderno debía detenerse y el punto en que el artista moderno debe ver y decir

que algunos de los poderes de este mundo tienen que desaparecer*.

Todos los modernismos y antimodernismos de los sesenta, por lo tanto, tenían serios fallos. Pero su sola plenitud, junto a su intensidad y vitalidad de expresión, generó un lenguaje común, un ambiente vibrante, un horizonte compartido de experiencia y deseos. Todas estas visiones y revisiones de la modernidad eran orientaciones activas hacia la historia, intentos de conectar el presente turbulento con un pasado y un futuro, de ayudar a las hombres y mujeres de todo el mundo contemporáneo a sentirse cómodos en él. Todas estas iniciativas fracasaron, pero brotaron de una amplitud de visión e imaginación y de un ardiente deseo de disfrutar del presente. Fue la ausencia de estas visiones e iniciativas generosas lo que hizo de los años setenta una década tan triste. Prácticamente nadie parece hoy en día querer establecer la gran conexión humana que entraña la idea de mo-

* Para un ejemplo de nihilismo *pop* en su forma más despreocupada, véase el monólogo de humor negro del arquitecto Philip Johnson, entrevistado por Susan Sontag para la BBC en 1965:

SONTAG: Pienso, pienso que en Nueva York el sentido estético está, de una manera curiosa y muy moderna, más desarrollado que en cualquier otra parte. Si las cosas se experimentan moralmente se vive en estado de indignación y horror permanente, pero [ríen], pero si se tiene una manera muy moderna de...

JOHNSON: ¿Supone que cambiará el sentido de la moral, el hecho de que no podamos usar la moral como medio para juzgar a esta ciudad, porque no podamos soportarla? ¿Y que estamos cambiando todo nuestro sistema moral para encajar el hecho de que vivimos ridículamente?

SONTAG: Bueno, pienso que estamos aprendiendo las limitaciones de, de la experiencia moral de las cosas. Creo que es posible ser estético...

JOHNSON: Para disfrutar simplemente de las cosas tal como son: vemos la belleza de un modo totalmente diferente de como posiblemente la veía [Lewis] Mumford.

SONTAG: Bueno, pienso, creo que ahora mismo veo cosas a una especie de doble nivel, a la vez moralmente y...

JOHNSON: ¿Y de qué te sirve creer en cosas buenas?

SONTAG: Porque yo...

JOHNSON: Es feudal y fútil. Creo que es mucho mejor ser nihilista y olvidarlo todo Es decir, sé que mis amigos moralistas me atacan, eh, pero, realmente ¿acaso no se conmueven por nada?

El monólogo de Johnson sigue y sigue, interrumpido por tartamudeos perplejos de Sontag quien, aunque claramente quiere entrar en el juego, no puede decidirse del todo a decir adiós a la moral. Citado en Jencks, *Modern movements in architecture*, pp. 208-210.

dernidad. De aquí que el discurso y la controversia sobre el significado de la modernidad, tan vitales hace una década, ahora prácticamente hayan dejado de existir.

Muchos intelectuales —artistas y literatos— se han sumergido en el mundo del estructuralismo, un mundo que simplemente deja la cuestión de la modernidad —junto con todas las demás cuestiones acerca del ser y la historia— fuera del mapa. Otros han adoptado una mística del posmodernismo, que se esfuerza por cultivar la ignorancia de la historia y la cultura modernas, y habla como si todos los sentimientos, la expresividad, el juego, la sexualidad y la comunidad humanos acabaran de ser inventados —por los posmodernistas— y fueran desconocidos, e incluso inconcebibles una semana antes[24]. Mientras tanto, los científicos sociales, incómodos por los ataques críticos a sus modelos tecnopastorales, han abandonado la tarea de construir un modelo que pudiera ser más fiel a la vida moderna. En vez de eso, han dividido la modernidad en una serie de componentes separados —industrialización, construcción del Estado, urbanización, desarrollo de los mercados, formación de una elite— y se han opuesto a cualquier intento de integrarlos en un todo. Ello los ha librado de generalizaciones extravagantes y totalidades vagas, pero también de un pensamiento que pudiera comprometer sus propias vidas y

[24] Los más notables entre los exponentes tempranos del posmodernismo fueron Leslie Fiedler e Ihab Hassan: Fiedler, «The death of the avant-garde literature», 1964, y «The new mutants», 1965, ambos en *Collected essays*, volumen II; Hassan, *The dismemberment of Orpheus: towards a postmodern literature*, Oxford, 1971, y «POSTmodernISM: a paracritical bibliography», en *Paracriticism: seven speculations of the times*, Illinois, 1973. Para ejemplos posmodernos posteriores, véase Charles Jencks, *The Language of post-modern architecture*, Rizzoli, 1977; Michel Benamou y Charles Calleo, *Performance in post-modern culture*, Milwaukee, Coda Press, 1977; y el libro en curso *Boundary 2: a journal of postmodern literature*. Para críticas sobre la totalidad del proyecto, véase Robert Alter, «The self-conscious moment: reflections on the aftermath of post-modernism», *Triquarterly*, n.º 33, primavera de 1975, pp. 209-230, y Matei Calinescu, *Faces of modernity*, Indiana, 1977, pp. 132-144. Números recientes de *Boundary 2* sugieren algunos de los problemas inherentes al concepto de posmodernismo. Esta revista frecuentemente fascinante se ha interesado progresivamente por escritores como Melville, Poe, las Brontë, Wordsworth, e incluso Fielding y Sterne. Perfecto, pero si esos escritores pertenecen al período posmoderno ¿cuándo tuvo lugar la era moderna? ¿En la Edad Media? En el contexto de las artes visuales se desarrollan otros problemas diferentes en Douglas Davis, «Post-post art», I y II, y «Symbolismo meets the faerie queene», en *Village Voice*, 24 de junio, 13 de agosto y 17 de diciembre de 1979. Véase también, en lo que respecta al teatro, Richard Schechner, «The decline and fall of the [American] avant-garde», *Perfoming Arts Journal*, 14, 1981, pp. 48-63.

obras y su lugar en la historia [25]. El eclipse del problema de la modernidad en la década de los setenta ha significado la destrucción de una forma vital de espacio público. Ha apresurado la desintegración de nuestro mundo en una agregación de grupos privados de interés material y espiritual, habitantes de mónadas sin ventanas, mucho más aislados de lo que necesitamos estar.

Casi el único autor de la pasada década que ha dicho algo sustancial sobre la modernidad es Michel Foucault. Y lo que dice es una serie interminable y atormentada de variaciones sobre los temas weberianos de la jaula de hierro y las nulidades humanas cuyas almas están moldeadas para adaptarse a los barrotes. Foucault está obsesionado por las prisiones, los hospitales, los asilos, por las que Erving Goffman ha llamado las «instituciones totales». Sin embargo, a diferencia de Goffman, Foucault niega la posibilidad de cualquier clase de libertad, ya sea fuera de estas instituciones o entre sus intersticios. Las totalidades de Foucault absorben todas las facetas de la vida moderna. Foucault desarrolla estos temas con una inflexibilidad obsesiva y, de hecho, con rasgos sádicos, imponiendo sus ideas a sus lectores como barrotes de hierro, haciendo que cada dialéctica penetre en nuestra carne como una nueva vuelta de tornillo.

Foucault reserva su desprecio más feroz para las personas que imaginan que la humanidad moderna tiene la posibilidad de ser libre. ¿Creemos sentir un acceso espontáneo de deseo sexual? Simplemente somos movidos «por las modernas tecnologías del poder que toman la vida como su objeto», somos arrastrados por el «dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos,

[25] La principal justificación para abandonar el concepto de modernización es ofrecida con la mayor claridad en Samuel Huntington, «The Change to change: modernization, development and politics», *Comparative Politics*, 3, 1970-1971, pp. 286-322. Véase también S. N. Eisenstadt, «The desintegration of the inicial paradigm», en *Tradition, change and modernity* (citado en nota 10), pp. 98-115. Pese a la tendencia general, durante los setenta unos pocos científicos sociales afinaron y profundizaron el concepto de modernización. Véase, por ejemplo, Irving Leonard Markowitz, *Power and class in Africa*, Prentice-Hall, 1977.

Es posible que la teoría de la modernización siga desarrollándose durante los ochenta, a medida que se asimile la fecunda obra de Fernand Braudel y sus seguidores en historia comparativa. Véase Braudel, *Capitalism and material life, 1400-1800*, traducido por Miriam Kochan, Harper & Row, 1973, y *Afterthoughts on material civilization and capitalism*, traducido por Patricia Ranum, Johns Hopkins, 1977; Immanuel Wallerstein, *The modern world system*, vols. I y II, Academic Press, 1974, 1980. [El moderno sistema mundial, Madrid, Siglo XXI, 1979, 1984].

su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres». ¿Actuamos políticamente, derrocamos tiranías, hacemos revoluciones, creamos constituciones con el fin de establecer y proteger los derechos humanos? Mera «regresión de lo jurídico», porque, desde la época feudal las constituciones y los códigos son únicamente «las formas que tornan aceptable un poder esencialmente normalizador» [26]. ¿Usamos nuestros cerebros para desenmascarar la opresión, lo que Foucault aparentemente intenta hacer? Mejor dejarlo, porque todas las formas de investigación sobre la condición humana «no hacen sino remitir a los individuos de una instancia disciplinaria a otra» realzando, con ello, el triunfal «discurso del poder». Cualquier crítica suena a vacío, pues los propios críticos están en la «máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes» [27].

Después de haber estado sometidos a esto durante cierto tiempo, nos damos cuenta de que en el mundo de Foucault no hay libertad porque su lenguaje forma un tejido sin costuras, una jaula mucho más hermética de lo que Weber llegara a soñar, y dentro de la cual no puede brotar la vida. El misterio es por qué tantos intelectuales de hoy en día quieren, al parecer, asfixiarse en la jaula con él. La respuesta es, sospecho, que Foucault ofrece a una generación de refugiados de los sesenta una coartada histórica mundial para explicar el sentimiento de pasividad e importancia que se apoderó de tantos de nosotros en los setenta. Es inútil tratar de resistir a las opresiones e injusticias de la vida moderna, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la total inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos.

[26] *The history of sexuality*, vol. I, Introducción, 1976, traducido al inglés por Michael Hurley, Pantheon, 1978, pp. 144, 155, y todo el capítulo final [*Historia de la sexualidad*, vol. I, *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978].

[27] *Discipline and punish: the birth of the prison*, 1975, traducido por Alan Sheridan, Pantheon, 1977, pp. 217, 226-228 [*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1978]. Todo el capítulo titulado «El panoptismo», pp. 195-228, muestra a Foucault en su momento más arrollador. Ocasionalmente aparece en este capítulo una visión menos monolítica y más dialéctica de la modernidad, pero la luz no tarda en apagarse. Todo esto debería de ser comparado con la obra anterior y más profunda de Goffman, por ejemplo los ensayos sobre «Characteristics of total institutions» y «The underlife of a public institution», en *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Anchor, 1961 [*Intervados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970].

En este contexto tan desolado, quisiera resucitar el modernismo dinámico y dialéctico del siglo XIX. Un gran modernista, el crítico y poeta mexicano Octavio Paz, se ha lamentado de que la modernidad, «cortada del pasado y lanzada hacia un futuro siempre inasible, vive al día: no puede volver a sus principios y, así, recobrar sus poderes de renovación» [28]. Este libro sostiene que, de hecho, los modernismos del pasado pueden devolvernos el sentido de nuestras propias raíces modernas, raíces que se remontan a doscientos años atrás. Pueden ayudarnos a asociar nuestras vidas con las vidas de millones de personas que están viviendo el trauma de la modernización a miles de kilómetros de distancia, en sociedades radicalmente distintas a la nuestra, y con los millones de personas que lo vivieron hace un siglo o más. Pueden iluminar las fuerzas y necesidades contradictorias que nos inspiran y atormentan: nuestro deseo de estar arraigados en un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento —no solamente de crecimiento económico, sino también de crecimiento en experiencia, placer, conocimiento, sensibilidad—, crecimiento que destruye tanto los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado como nuestros vínculos emocionales con estos mundos perdidos; nuestras desesperadas lealtades a los grupos étnicos, nacionales, de clase y sexo, de los que esperamos que nos den una «identidad» sólida, y a la internacionalización de la vida cotidiana —de nuestros vestidos y objetos domésticos, nuestros libros y nuestra música, nuestras ideas y fantasías— que difunde todas nuestras identidades por todo el mapa; nuestro deseo de vivir de acuerdo con unos valores claros y sólidos, y nuestro deseo de abrazar las posibilidades ilimitadas de la vida y la experiencia modernas que anulan todos los valores; las fuerzas sociales y políticas que nos lanzan a conflictos explosivos con otras personas y otros pueblos, aun si desarrollamos una sensibilidad y una empatía más profundas hacia nuestros enemigos designados y acabamos por darnos cuenta, a veces demasiado tarde, de que después de todo no son tan diferentes de nosotros. Experiencias como éstas nos ligan al mundo moderno del siglo XIX: un mundo en el cual, como dijo Marx «todo está preñado de su contrario» y «todo lo sólido se desvanece en el aire»; un mundo en el cual, como dijo Nietzsche, «hay peligro, la madre de la moral, un gran peligro [...] pero esta vez desplazado a lo individual, a

[28] *Alternating current*, 1967, traducido del castellano al inglés por Helen Lane, Viking, 1973, pp. 161-162 [*Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967].

lo más cercano y más querido, a la calle, a nuestro propio hijo, nuestro propio corazón, nuestros más íntimos y secretos reductos del deseo y la voluntad». Las máquinas modernas han cambiado considerablemente durante los años que separan a los modernistas del siglo XIX de nosotros; pero los hombres y las mujeres modernos, tal como los vieron Marx y Nietzsche y Baudelaire y Dostoievski, sólo ahora podrían comenzar a sentirse totalmente a sus anchas.

Marx, Nietzsche y sus contemporáneos experimentaron la modernidad como una totalidad en un momento en que sólo una pequeña parte del mundo era verdaderamente moderna. Un siglo más tarde, cuando el proceso de modernización había arrojado una red de la que nadie, ni siquiera en el rincón más remoto del mundo, puede escapar, podemos aprender mucho de los primeros modernistas, no tanto sobre su época como sobre la nuestra. Hemos perdido nuestro control de las contradicciones que ellos tuvieron que captar con toda su fuerza, en todos los momentos de su vida diaria, simplemente para poder vivir. Paradójicamente, es posible que finalmente esos primeros modernistas nos comprendan —la modernización y el modernismo que constituye nuestras vidas— mejor de lo que nosotros nos comprendemos. Si podemos hacer nuestras sus visiones y utilizan sus perspectivas para observar nuestro propio entorno con nuevos ojos, veremos que en nuestras vidas hay más profundidad de lo que pensamos. Sentiremos nuestra comunidad con las gentes de todo el mundo que han estado luchando con los mismos dilemas que nosotros. Y volveremos a conectar con una cultura modernista notablemente rica y vibrante, nacida de esas luchas: una cultura que contiene grandes reservas de fuerza y salud, si somos capaces de reconocerla como propia.

Entonces podría resultar que el retroceso fuera una manera de avanzar: que recordar los modernismos del siglo XIX nos diera la visión y el valor para crear los modernismos del siglo XXI. Este acto de recuerdo podría ayudarnos a devolver el modernismo a sus raíces, para que se nutra y renueve y sea capaz de afrontar las aventuras y peligros que le aguardan. Apropiarse de las modernidades de ayer puede ser a la vez una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades —y en los hombres y mujeres modernos— de mañana y de pasado mañana.

1. EL *FAUSTO* DE GOETHE: LA TRAGEDIA DEL DESARROLLO

Esta sociedad burguesa moderna, que ha hecho surgir tan potentes medios de producción y de cambio, se asemeja al mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros.

Manifiesto comunista

¡Dios mío! ¡Esos muchachos de pelo largo han perdido el control!

Oficial del ejército de Alamogordo, Nuevo México, después de la explosión de la primera bomba atómica en julio de 1945

Somos una época fáustica decidida a encontrar a Dios o al Diablo antes de irnos, y la esencia ineluctable de lo auténtico es nuestra única llave para abrir la cerradura.

Norman Mailer, 1971

Desde que existe una cultura moderna, la figura de Fausto ha sido uno de sus héroes culturales. En los cuatro siglos transcurridos desde el *Faustbuch*, de Johan Spiess en 1587 y la *Tragical history of Doctor Faustus,* de Christopher Marlowe, un año más tarde, la historia ha sido contada una y otra vez, en todas las lenguas modernas, en todos los medios conocidos, desde las óperas hasta los títeres y los tebeos en todas las formas literarias, desde la poesía lírica y la tragedia teológico-filosófica y la farsa vulgar; ha resultado irresistible para todo tipo de artistas modernos de todo el mundo. Aunque la figura de Fausto ha tomado muchas formas, prácticamente siempre es un «muchacho de pelo largo», un intelectual inconformista, un personaje marginal y sospechoso. En todas las versiones, también, la tragedia o la comedia se produce cuando Fausto «pierde el control» de las energías de su mente, que entonces pasan a adquirir una vida propia, dinámica y altamente explosiva.

Casi cuatrocientos años después de su debut, Fausto sigue atrayendo la imaginación moderna. Así, la revista *The New Yorker,* en un editorial antinuclear, justo después del accidente de Three Mile Is-

land, tacha a Fausto de símbolo de irresponsabilidad científica y de indiferencia ante la vida: «La proposición faústica que nos hacen los expertos es que les permitimos echar sus falibles manos humanas a la eternidad, y ello no es aceptable» [1]. Mientras tanto, en el otro extremo del espectro cultural, un reciente número del tebeo *Capitán América* presenta «los terribles designios del... Doctor Faustus». Este villano, notablemente parecido a Orson Welles, planea sobre el puerto de Nueva York en un dirigible gigante. «Mientras miramos», dice a dos víctimas indefensas e inmovilizadas, «esas latas que contienen mi ingenioso gas mental están siendo fijadas a unos circuitos especiales en el tubo de escape del dirigible. A una orden mía, estos leales (robotizados) agentes de la Fuerza Nacional comenzarán a inundar la ciudad con él, poniendo a todos los hombres, mujeres y niños de Nueva York bajo mi CONTROL MENTAL absoluto». Esto significa que habrá problemas: la última vez que el Doctor Faustus hizo su aparición, confundió las mentes de todos los norteamericanos, haciéndolos sospechar paranoicamente de sus vecinos y denunciarlos, generando el macartismo. ¿Quién sabe lo que estará tramando ahora? Un reacio Capitán América abandona su retiro para enfrentarse al enemigo. «Y, por pasado de moda que pueda parecer», dice a sus agotados lectores de la década de 1970, «tengo que hacerlo por la nación. América nunca podría ser la tierra de los hombres libres una vez que Faustus la hubiera sometido a su control vil». Cuando el villano fáustico es aplastado finalmente, la aterrorizada Estatua de la Libertad siente que puede volver a sonreír [2].

El *Fausto* de Goethe supera a todos los demás por la riqueza y profundidad de su perspectiva histórica, por su imaginación moral, su inteligencia política, su sensibilidad y percepción psicológicas. Abre nuevas dimensiones a la moderna conciencia de sí mismo que emerge y que el mito de Fausto siempre ha explorado. La mera inmensidad no sólo de su ambición y sus alcances, sino también de su visión genuina, llevó a Pushkin a llamarlo «una Ilíada de la vida moderna» [3]. El trabajo de Goethe sobre el tema de Fausto comenzó al-

[1] *The New Yorker,* 9 de abril de 1979, «Talk of the town», pp. 27-28.

[2] *Captain America,* n.° 236, Marvel Comics, agosto de 1979. Debo esta referencia a Marc Berman.

[3] Citado en Georg Lukács, *Goethe and his age,* Budapest, 1947, traducido al inglés por Robert Anchor, Merlin Press, Londres, 1968, y Gross & Dunlap, Nueva York, 1969, p. 157. [*Goethe y su época,* Barcelona, Grijalbo, 1972]. Este libro me parece la mejor obra de Lukács, después de *Historia y conciencia de clase,* de toda su

rededor de 1770, cuando tenía veintiún años, y continuó intermitentemente durante los sesenta años siguientes; no consideró que la obra estuviera terminada hasta 1831, un año antes de morir a la edad de ochenta y tres años, y ésta no apareció en su totalidad hasta después de su muerte [4]. Por lo tanto la obra estuvo en elaboración durante una de las eras más turbulentas y revolucionarias de la historia del mundo. Gran parte de su fuerza procede de esta historia: el héroe de Goethe y los personajes que lo rodean sufren, con gran intensidad personal, muchos de los dramas y traumas de la historia mundial por los que atravesaran Goethe y sus contemporáneos; todo el desarrollo de la obra representa el desarrollo más vasto de la sociedad occidental.

Fausto comienza en una época cuyo pensamiento y sensibilidad son modernos de una manera que los lectores del siglo XX pueden reconocer inmediatamente, pero cuyas condiciones sociales y materiales son todavía medievales; la obra concluye en medio de las conmociones materiales y espirituales de la revolución industrial. Comienza en la solitaria habitación de un intelectual, en la esfera abstracta y aislada del pensamiento; finaliza en medio de la amplia esfera de la producción y el intercambio, regida por organizaciones complejas y gigantescos órganos corporativos que el pensamiento de Fausto está ayudando a crear, y que le permiten seguir creando. En la versión de Goethe del tema de Fausto, el sujeto y objeto de la transformación no es meramente el héroe, sino el mundo entero. *El Fausto* de Goethe expresa y dramatiza el proceso por el cual, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, hace su aparición un sistema mundial característicamente moderno.

La fuerza vital que anima al *Fausto* de Goethe, que lo distingue de sus predecesores y que genera buena parte de su riqueza y dinamismo, es un impulso que llamaré el deseo de *desarrollo*. El *Fausto* de Goethe trata de explicar este deseo a su diablo; no es nada fácil de explicar. Las encarnaciones anteriores de Fausto habían vendido sus almas a cambio de ciertas cosas buenas de la vida claramente de-

época comunista. Los lectores de *Goethe y su época* reconocerán que buena parte del siguiente ensayo es un diálogo con éste.

[4] Después de la versión supuestamente completa publicada en 1832, durante todo el siglo XIX siguieron apareciendo fragmentos adicionales, frecuentemente extensos y brillantes. Para una breve historia de las muchas etapas de la composición y publicación de *Fausto*, véase la excelente edición crítica de Walter Arndt y Cyrus Hamlin, Norton, 1976, pp. 346-355. Esta edición, traducida por Arndt y editada por Hamlin, contiene abundante material de fondo y muchos y sagaces ensayos críticos.

finidas y universalmente anheladas: dinero, sexo, poder sobre los otros, fama y gloria. El Fausto de Goethe le dice a Mefisto que sí desea todo eso, pero que esas cosas no son en sí mismas lo que él quiere:

Ya lo oyes que no se trata de gozar. Yo me entrego al torbellino, al placer más doloroso, al odio predilecto, al sedante enojo. Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en adelante a ningún dolor, y en mi ser íntimo, quiero gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio, aprender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también (1765-75) [5] *.

Lo que este Fausto desea para sí es un proceso dinámico que incluya todas las formas de la experiencia humana, tanto la alegría como la desgracia, y que las asimile al crecimiento infinito de su personalidad; hasta la autodestrucción será parte integrante de su desarrollo.

Una de las ideas más originales y fructíferas del *Fausto* de Goethe es la idea de una afinidad entre el ideal cultural del *auto*desarrollo y el movimiento social real hacia el desarrollo *económico*. Goethe cree que estas dos formas de desarrollo deben aproximarse y fundirse en una sola antes de que cualquiera de estas dos promesas arquetípicamente modernas pueda realizarse. El único modo de que el hombre moderno se transforme, como descubrirá Fausto y también nosotros, es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en que vive. El héroe de Goethe es heroico porque libera enormes energías humanas reprimidas, no sólo en sí mismo, sino en todos aquellos a los que toca, y finalmente en toda la sociedad que lo rodea. Pero los grandes desarrollos que inicia —intelectual, moral, económico, social— terminan por exigir grandes costes humanos. Aquí reside el significado de la relación de Fausto con el diablo: los

[5] En las citas de *Fausto* los números designan las líneas. Aquí y en general he utilizado la traducción de Walter Kaufmann (Nueva York, Anchor Books, 1932). Ocasionalmente me he valido de la versión de Walter Arndt antes citada y de la de Louis MacNeice (1951; Nueva York, Oxford University Press, 1961). Algunas veces he hecho mis propias traducciones, utilizando el texto alemán de *Faust: Eine Tragödie*, editado por Hanns W. Eppelsheimer, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962.

* He utilizado la traducción en prosa de Rafael Cansinos Assens, Grandes Clásicos Universales, Círculo de Lectores. Berman utiliza una versión inglesa en verso. La traducción de las citas breves intercaladas es mía. La numeración al pie de las citas corresponde a la versión inglesa utilizada por Berman [N.T.].

poderes humanos sólo pueden desarrollarse mediante lo que Marx llamaba «las potencias infernales», las oscuras y pavorosas energías que pueden entrar en erupción con una fuerza más allá de todo control humano. El *Fausto* de Goethe es la primera *tragedia del desarrollo* y sigue siendo la mejor.

La historia de Fausto se puede seguir a través de tres metamorfosis; emerge primero como el Soñador, luego, gracias a la mediación de Mefisto se transforma en el Amante, y finalmente, mucho después de concluida la tragedia del amor, alcanzará el clímax de su vida como el Desarrollista.

PRIMERA METAMORFOSIS: EL SOÑADOR

Cuando se levanta el telón [6], vemos a Fausto solo en su habitación, avanzada la noche; se siente atrapado. «Ah, ¿todavía soy prisionero de esta cárcel? Este maldito y terrible agujero en el muro... En fin, afuera hay un mundo vasto» (398-99, 418). Esta escena debería sonarnos: Fausto forma parte de una larga sucesión de héroes y heroínas modernos a quienes, en medio de la noche, encontramos hablando consigo mismos. Habitualmente, sin embargo, el que habla es joven, pobre, sin experiencia: de hecho, forzosamente privado de experiencia por las barreras sexuales, clasistas o raciales de una sociedad cruel. Fausto no sólo es de mediana edad (es uno de los primeros héroes de mediana edad de la literatura moderna; el capitán Ajab podría ser el siguiente), sino además tiene casi tanto éxito como puede tenerlo un hombre de mediana edad en su mundo. Se le reconoce y estima como doctor, abogado, teólogo, filósofo, hombre de ciencia, profesor y administrador. Lo encontramos rodeado de libros hermosos y raros, manuscritos, pinturas, diagramas e instrumentos científicos:

[6] Esto no es del todo cierto. En 1798 y 1799, Goethe insertó antes de esta primera escena («Noche») un «Preludio en el teatro» y un «Prólogo en el Paraíso», totalizando entre ambos alrededor de 350 líneas. Aparentemente el objetivo de ambas inserciones fue servir de marco, diluir la árida intensidad de la primera escena, crear lo que Brecht llamó un efecto de alienación entre el público y los impulsos y anhelos del héroe. El delicioso, pero fácilmente olvidable Preludio, que casi siempre se omite en las representaciones, consigue esta finalidad; el inolvidable Prólogo, que presenta a Dios y al diablo, claramente no consigue generar alienación, y únicamente estimula nuestro apetito de cara a las intensidades de la «Noche».

toda la parafernalia de una lograda vida intelectual. Y, sin embargo, todo lo que ha obtenido suena a hueco, todo lo que lo rodea tiene el aspecto de un montón de deshechos. Habla interminablemente consigo mismo y dice que no ha vivido en absoluto.

Lo que hace que Fausto sienta sus triunfos como trampas es que hasta ahora todos ellos han sido triunfos del mundo interior. Durante años, tanto mediante la meditación como la experimentación, la lectura de libros y el uso de drogas —es un humanista en el sentido más verdadero; nada humano le es ajeno—, ha hecho todo lo que estaba a su alcance para cultivar su capacidad de pensamiento, sentimiento y visión. Y sin embargo cuanto más se ha expandido su mente más profunda se ha hecho su sensibilidad, más aislado se encuentra y más se ha empobrecido su relación con la vida exterior, con las demás personas, la naturaleza e incluso con sus propias necesidades y poderes activos. Su cultura se ha desarrollado apartándose de la totalidad de la vida.

Vemos a Fausto invocando sus poderes mágicos y ante sus (y nuestros) ojos se despliega una maravillosa visión cósmica. Pero rechaza el destello visionario: «¡Un gran espectáculo! Sí, pero sólo un espectáculo.» La visión contemplativa, ya sea mística o matemática (o ambas), mantiene al visionario en su lugar, el lugar del espectador pasivo. Fausto anhela una conexión con el mundo que sea más vital y, a la vez, más erótica y activa.

> ¿Cómo te he de aprehender, Naturaleza infinita? ¿Cómo a vosotros, ¡oh pechos!...? ¿A vosotros, venero de toda la vida, de los que cuelgan cielo y tierra, a los cuales el mustio pecho tiende? (455-60).

Los poderes de su mente, al volverse hacia el interior, se han vuelto contra él, convirtiéndose en su prisión. Lucha para encontrar la manera de que la abundancia de su vida interior se desborde, se exprese en el mundo exterior a través de la acción. Hojeando su libro mágico, encuentra el símbolo del Espíritu de la Tierra y de inmediato,

> Ya siento que mi fuerza se acrece, ardo ya cual si hubiere bebido un vino nuevo. Con ánimos me siento para aventurarme en el mundo, cargar sobre mí el dolor y la dicha terrenos, bregar con tempestades y no cejar en medio del fragor del naufragio (462-67).

Invoca al Espíritu de la Tierra y, cuando aparece, afirma su parentesco con él; pero el espíritu se ríe de él y sus aspiraciones cósmicas

y le dice que tendrá que encontrar un espíritu que esté más cerca de su tamaño real. Antes de desvanecerse de la visión de Fausto, el Espíritu de la Tierra le lanza un epíteto burlesco que tendrá mucha resonancia en la cultura de los siglos futuros: *Übermensch*, «superhombre». Acerca de las metamorfosis de este símbolo se podrían escribir tratados completos; lo que aquí importa es el contexto metafísico y moral en que hace su primera aparición. Goethe da vida al *Übermensch* no tanto para expresar los esfuerzos titánicos del hombre moderno, como para sugerir que buena parte de estos esfuerzos están mal enfocados. El Espíritu de la Tierra de Goethe le está diciendo a Fausto: ¿Por qué no luchas por convertirte más bien en un *Mensch*, en un auténtico ser humano?

Los problemas de Fausto no son sólo suyos; son la expresión dramática de tensiones mayores que agitaban a todas las sociedades europeas en los años anteriores a las revoluciones francesa e industrial. La división social del trabajo en la Europa moderna temprana, desde el Renacimiento y la Reforma hasta la época de Goethe, produjo una clase numerosa de productores de ideas y cultura relativamente independientes. Estos especialistas artísticos y científicos, jurídicos y filosóficos, han creado a lo largo de tres siglos una cultura moderna brillante y dinámica. Y sin embargo, la propia división del trabajo que ha hecho posible la vida y el empuje de esta cultura moderna, ha mantenido también sus nuevos descubrimientos y perspectivas, su riqueza potencial y su fecundidad, separados del mundo que los rodea. Fausto ayuda a crear y participa de una cultura que ha explorado la riqueza y la profundidad de los deseos y sueños humanos mucho más allá de las fronteras clásicas y medievales. Al mismo tiempo, forma parte de una sociedad estancada y cerrada que está todavía enquistada en unas formas sociales medievales y feudales: formas tales como la especialización gremial, que lo mantiene y mantiene sus ideas bajo llave. Como portador de una cultura dinámica en el seno de una sociedad estancada, está desgarrado entre la vida interior y la exterior. En los sesenta años que tarda Goethe en terminar *Fausto*, los intelectuales modernos encontrarán sorprendentes formas nuevas de romper su aislamiento. Esos años verán el nacimiento de una nueva división social del trabajo en Occidente, y con ésta, nuevas relaciones —arriesgadas y, cómo veremos, trágicas— entre el pensamiento y la vida política y social.

La escisión que he descrito en el Fausto de Goethe está muy extendida en la sociedad europea y será una de las fuentes primarias del

romanticismo internacional. Pero su resonancia es más significativa en los países social, política y económicamente «subdesarrollados». Los intelectuales alemanes contemporáneos de Goethe fueron los primeros en ver su sociedad de esta manera, al compararla con Inglaterra, con Francia, con la América en expansión. Esta identidad «subdesarrollada» fue unas veces fuente de vergüenza, otras (como en el conservadurismo romántico alemán) fuente de orgullo y, la mayoría de las veces, una voluble mezcla de ambas. Esta mezcla se dará a continuación en la Rusia del siglo XIX, que examinaremos en detalle más adelante. En el siglo XX, los intelectuales del Tercer Mundo, portadores de unas culturas de vanguardia en unas sociedades atrasadas, han experimentado la escisión fáustica con especial intensidad. Su angustia interior a menudo ha inspirado visiones, acciones y creaciones revolucionarias: como le ocurrirá al Fausto de Goethe al finalizar la segunda parte. Sin embargo, con la misma frecuencia, ha llevado solamente a caminos sin salida de futilidad y desesperación, como le ocurre a Fausto al principio, en las profundidades solitarias de la «Noche».

A medida que avanza la vigilia de Fausto esa noche, la caverna de su mundo interior se hace más oscura y profunda, hasta que finalmente resuelve darse muerte, encerrarse de una vez por todas en la tumba en que se ha convertido su espacio interior. Toma un frasco de veneno. Pero justamente en el momento de su negación más tenebrosa, Goethe lo rescata, inundándolo de luz y afirmación. Toda la habitación se estremece, fuera hay un tremendo repique de campanas, el sol se levanta y un gran coro de ángeles prorrumpe en cánticos: es el Domingo de Resurrección, «¡Cristo ha resucitado de las entrañas de la muerte!», dicen. «¡Sal de tu prisión, regocíjate en este día!». Los ángeles continúan cantando, el frasco se desliza de los labios del hombre condenado, y se salva. Este milagro siempre ha sorprendido a muchos lectores que lo consideran un truco burdo, un *deus ex machina* arbitrario, pero es más complejo de lo que parece. Lo que salva al Fausto de Goethe no es Jesucristo: se burla del contenido manifiestamente cristiano de lo que oye. Lo que llama su atención es algo muy diferente:

> y, sin embargo, acostumbrado desde chico a oír ese repique, me hace aún ahora volver a la vida (769-770).

Esas campanas, como las visiones, sonidos y sensaciones, aparente-

mente fortuitos pero luminosos, que Proust y Freud explorarán un siglo más tarde, ponen a Fausto en contacto con toda la enterrada vida de su infancia. En su mente se abren las compuertas de la memoria, irrumpe en él la marea de los sentimientos perdidos —amor, deseo, ternura, unidad— y se sumerge en las profundidades del mundo de la infancia que toda su vida adulta lo ha obligado a olvidar. Como un hombre a punto de ahogarse que se deja llevar por la corriente, Fausto se ha abierto inadvertidamente a una dimensión perdida de su ser, poniéndose así en contacto con las fuentes de energía que pueden renovarlo. Mientras recuerda que en su infancia las campanas de Pascua lo hacían llorar de alegría y añoranza, se encuentra llorando de nuevo, por primera vez desde que se convirtiera en adulto. Ahora el flujo se convierte en inundación, y Fausto puede emerger de la caverna de su estudio al sol de primavera; en contacto con los manantiales más profundos del sentimiento, está preparado para comenzar una nueva vida en el mundo exterior [7].

Este momento del renacer de Fausto, compuesto en 1799 o 1800 y publicado en 1808, es una de las cumbres del romanticismo europeo. (El *Fausto* de Goethe contiene varias de estas cumbres; examinaremos algunas de ellas.) Resulta fácil ver cómo esta escena prefigura algunos de los grandes logros del arte y el pensamiento modernistas del siglo XX: las más obvias son las conexiones con Freud, Proust y sus diversos seguidores. Pero puede no estar claro que el redescubrimiento de la infancia por Fausto tiene que ver con otro tema central, el tema de la segunda parte de *Fausto:* la modernización. De hecho, muchos escritores de los siglos XIX y XX verían en la última metamorfosis de Fausto, su papel como propulsor del desarrollo industrial, la negación misma de la libertad emocional que ha encontrado aquí. Toda la tradición conservadora-radical, desde Burke hasta D. H. Lawrence, ve el desarrollo de la industria como una negación radical del desarrollo de los sentimientos [8]. En la visión de Goe-

[7] El hermoso ensayo de Ernst Schachtel, «Memory and childhood amnesia», aclara la razón por la cual experiencias como las campanas de Fausto tienen un poder tan milagroso y mágico en la vida de los adultos. Este ensayo de 1947 aparece como capítulo final del libro de Schachtel *Metamorphosis: on the development of affect, perception, attention and memory,* Basic Books, 1959, pp. 279-322, especialmente pp. 307 ss. [*Metamorfosis. El conflicto del desarrollo humano y la psicología de la creatividad,* México, FCE, 1962].

[8] Esta tradición es recuperada con sensibilidad y simpatía, aunque no acríticamente, en Raymond Williams, *Culture and society, 1780-1950,* 1958; Anchor Books, 1960.

the, sin embargo, los progresos psíquicos del arte y el pensamiento románticos —en particular el redescubrimiento de los sentimientos infantiles— pueden liberar tremendas energías humanas, que pueden entonces generar poder e iniciativa para el proyecto de reconstrucción social. Así, la importancia de la escena de las campanas para el desarrollo de Fausto —y del *Fausto*— revela la importancia del proyecto romántico de liberación psíquica en el proceso histórico de la modernización.

Al comienzo, Fausto está emocionado por estar de vuelta en el mundo. Es Domingo de Pascua y miles de personas cruzan las puertas de la ciudad para disfrutar de algunas horas de sol. Fausto se une a la multitud —multitud que ha evitado durante toda su vida adulta— y se siente vivificado por su vitalidad, color y variedad humana. Nos ofrece una encantadora celebración lírica (903-940) de la vida, de la vida natural en la primavera, de la vida divina en la Pascua de Resurrección, de la vida humana y social (y muy notablemente de la vida de las clases inferiores oprimidas) en el júbilo colectivo de la festividad, de su propia vida emocional en su regreso a la infancia. Ahora descubre una relación entre sus propios sufrimientos y luchas, esotéricos y encerrados, y los de los pobres trabajadores urbanos que lo rodean. No tardan mucho en emerger de esta multitud personas individuales; aunque durante años no han visto a Fausto, lo reconocen de inmediato, lo saludan afectuosamente y se detienen a charlar y recordar. Sus recuerdos nos revelan otra dimensión enterrada de la vida de Fausto. Nos enteramos de que el doctor Fausto comenzó su carrera como médico, y su vida como hijo de médico, practicando la medicina y la salud pública entre los pobres de este distrito. Al comienzo se siente feliz de estar de nuevo en su antiguo barrio y agradecido de los buenos sentimientos de las personas con que creció. Pero pronto su corazón se oprime; a medida que vuelven los recuerdos, recuerda por qué abandonó su viejo hogar. Llegó a sentir que el trabajo de su padre era el de un remendón ignorante. Al practicar la medicina como un trabajo artesanal de tradición medieval, tanteaban a ciegas en la oscuridad; aunque la gente les quería, está seguro de que eran más los que mataban que los que salvaban, y la culpa que había bloqueado vuelve. Fue para superar esta herencia fatal, recuerda ahora, por lo que se retiró de todo trabajo práctico con personas y emprendió su solitaria búsqueda, la búsqueda que ha conducido al conocimiento y a la intensificación del aislamiento, y que casi lo llevó a la muerte la noche anterior.

Fausto comenzó el día con una nueva esperanza, pero sólo para encontrarse sumido en una nueva forma de desesperación. Sabe que no puede regresar a la comodidad claustral de su hogar de la infancia, aunque también sabe que no puede dejarse llevar tan lejos de su hogar como durante todos estos años. Necesita establecer una relación entre la solidez y el calor de la vida con la gente —la vida cristiana vivida en la matriz de una comunidad concreta— y la revolución intelectual y cultural que se ha producido en su mente. Este es el momento de su famoso lamento: «Dos almas, ay de mí, viven en mi pecho». No puede seguir viviendo como una mente sin cuerpo, audaz y brillante en el vacío; no puede seguir viviendo despreocupadamente en el mundo que dejó. Debe participar en la sociedad de una manera que dé a su espíritu aventurero margen para crecer y remontarse. Pero serán necesarias las «potencias infernales» para unir estas polaridades y hacer este trabajo de síntesis.

Para conseguir la síntesis que ansía, Fausto tendrá que asumir todo un nuevo orden de paradojas, cruciales para la estructura tanto de la psique como de la economía moderna. El Mefisto de Goethe se materializa como el maestro de estas paradojas: una complicación moderna de su tradicional rol cristiano de padre de la mentira. Con ironía típicamente goethiana, aparece ante Fausto justo en el momento en que éste se siente más cerca de Dios. Fausto ha regresado una vez más a su estudio solitario para meditar sobre la condición humana. Abre la Biblia al comienzo del Evangelio según San Juan: «Al principio era el Verbo». Considera que este comienzo es cósmicamente inadecuado, busca una alternativa y finalmente elige y escribe un nuevo comienzo: «Al principio era el Hecho». La idea de un Dios que se define mediante la acción, mediante el acto primigenio de la creación del mundo, lo regocija; se enciende de entusiasmo por el espíritu y el poder de este Dios; se declara dispuesto a consagrar de nuevo su vida a acciones creativas en el mundo. Su Dios será el Dios del Antiguo Testamento, del Génesis que se define y prueba su divinidad creando el cielo y la tierra *.

* El conflicto entre los dioses del Antiguo y el Nuevo Testamento, entre el Dios del Verbo y el Dios del Hecho, desempeñó un importante papel simbólico en toda la cultura alemana del siglo XIX. Este conflicto, expresado por los pensadores y escritores alemanes desde Goethe y Schiller a Rilke y Brecht, fue de hecho un debate velado sobre la modernización de Alemania: ¿debía lanzarse la sociedad alemana a una actividad práctica y material «judía», es decir al desarrollo económico y la construcción, junto con una reforma política de corte liberal, a la manera de Inglaterra, Francia y

Es en este punto —para encontrar el sentido de la nueva revelación de Fausto y darle el poder de imitar al Dios que concibe— cuando aparece el diablo. Mefisto explica que su función es personificar el lado oscuro no sólo de la creatividad, sino de la propia divinidad. Explica el subtexto del mito judeocristiano de la creación: ¿puede Fausto ser tan ingenuo como para pensar que Dios realmente creó el mundo «de la nada»? De hecho, nada sale de la nada; sólo en virtud de «todo lo que *vosotros* llamáis pecado, destrucción, mal» puede continuar cualquier especie de creación. (La creación por Dios del mundo «usurpó el antiguo reino y rango de la Madre Noche».) Así, dice Mefisto,

¡Soy el espíritu que todo lo niega! y con razón, pues todo lo que llega a ser merece morir miserablemente...

Y no obstante, al mismo tiempo, es «parte del poder que no haría sino el mal, y sin embargo crea el bien» (1335 ss.). Paradójicamente, del mismo modo que la voluntad y la acción creativas de Dios son cósmicamente destructivas, resulta ser creativo el afán demoníaco de destrucción. Sólo si Fausto opera con y mediante estos poderes de destrucción podrá crear algo en este mundo: de hecho solamente trabajando con el diablo y no deseando «sino el mal», podrá acabar del lado de Dios y «crear el bien». El camino al cielo está empedrado de malas intenciones. Fausto anhelaba explotar las fuentes de la creatividad; ahora, en cambio, se encuentra cara a cara con las fuerzas de la destrucción. Las paradojas son todavía más profundas: no podrá crear nada a menos que esté dispuesto a permitirlo todo, a aceptar el

Norteamérica? ¿O, por el contrario, debía mantenerse al margen de tales preocupaciones «mundanas» y cultivar un estilo de vida «germano-cristiano» introspectivo? El filosemitismo y el antisemitismo alemanes deberían ser vistos en el contexto de este simbolismo, que identificaba la comunidad judía del siglo XIX con el Dios del Antiguo Testamento, y a ambos con los modernos tipos de activismo y mundanidad. Marx, en su primera Tesis sobre Feuerbach (1845), señala la afinidad entre el humanista radical Feuerbach y sus reaccionarios oponentes «germano-cristianos»: ambas partes «sólo consideran la actitud teórica como la auténticamente humana, mientras que concibe y plasma la práctica sólo en su forma suciamente judaica», es decir, la forma del Dios judío que se ensucia las manos construyendo el mundo. Jerrold Seigel, en *Marx's fate*, Princeton, 1978, pp. 112-119, ofrece un perspicaz análisis de la identificación, en el pensamiento de Marx, del judaísmo con la vida práctica. Lo que hay que hacer ahora es explorar este simbolismo en el contexto más amplio de la historia moderna de Alemania.

hecho de que todo lo que se ha creado hasta ahora —y desde luego todo lo que él podría crear en el futuro— debe ser destruido para empedrar el camino de otras creaciones. Esta es la dialéctica que el hombre moderno debe asumir para avanzar y vivir; y es la dialéctica que pronto envolverá y moverá a la economía, el Estado y la sociedad modernos como un todo [*].

Los temores y escrúpulos de Fausto son fuertes. Años antes, hay que recordar, no sólo abandonó la práctica de la medicina, sino que se retiró de toda actividad práctica porque él y su padre estaban matando gente inadvertidamente. El mensaje de Mefisto es no culparse de los accidentes de la creación, pues, justamente, la vida es así. Acepta la destructividad como tu parte de creatividad divina y podrás librarte de tu culpa y actuar libremente. Ya no tiene por qué detenerte la pregunta *¿debo* hacerlo? En el camino hacia el autodesarrollo, la única pregunta vital es *¿cómo* hacerlo? Para comenzar, Mefisto enseñará a Fausto cómo hacerlo; más tarde, a medida que el héroe viva y crezca, aprenderá a hacerlo por sí solo.

¿Cómo hacerlo? Mefisto da algunos consejos rápidos:

¡Qué diantre! Ciertamente, manos y pies, y cabeza y trasero, tuyos son; pero todo aquello que frescamente gozo, ¿es por ello menos mío? Si puedo comprar seis yeguas, ¿sus fuerzas no son mías? Me hago llevar por ellas y soy un verdadero hombre, como si tuviera veinticuatro piernas (1820-1828).

El dinero actuará como uno de los mediadores fundamentales: como dice Lukács, «el dinero es una extensión del hombre, como su poder sobre los hombres y las circunstancias»; «la mágica extensión del radio de la acción humana por medio del dinero». Aquí es evidente que el capitalismo es una de las fuerzas esenciales en el desarrollo de Fausto [9]. Pero hay varios temas mefistofélicos que van más allá del campo de la economía capitalista. Primero la idea, evocada en el primer cuarteto, de que el cuerpo y la mente humanas y todas sus capacidades, están allí para ser *usadas*, ya sea como instrumentos de aplicación inmediata o como recursos de un desarrollo de largo alcance. El cuerpo y el alma están para ser explotados con el máximo beneficio aunque no en dinero, sino en experiencia, intensidad, sentimiento vital, acción, creatividad. Fausto aceptará encantado utilizar el dinero para estos objetivos (Mefisto se lo proporcionará), pero la acumulación de dinero no es en sí uno de sus objetivos. Se convertirá en una especie de capitalista simbólico, pero su capital, que pondrá incesantemente en circulación y tratará de ampliar indefinidamente, será el mismo. Esto hará que sus objetivos sean complejos y ambiguos en muchos aspectos en que el capitalismo no lo es. Por lo tanto, dice Fausto,

Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en adelante a ningún dolor, y en mi ser íntimo quiero gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio, aprehender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también (1768-1775).

Tenemos aquí una incipiente economía de autodesarrollo que puede transformar hasta la pérdida humana más conmovedora en una fuente de crecimiento y ganancia psíquica.

La economía de Mefisto es más tosca, más convencional y está más cerca de las tosquedades de la propia economía capitalista. Pero no hay nada inherentemente burgués en la experiencia que quiere que Fausto compre. El párrafo de las seis yeguas sugiere que la mercancía más valiosa, desde el punto de vista de Mefisto, es la *velocidad.* Ante todo, la velocidad tiene sus aplicaciones: cualquiera que desee hacer grandes cosas en el mundo necesitará moverse rápidamente alrededor y a través de él. Más allá de esto, sin embargo, la velocidad genera un aura distintivamente sexual: cuanto más velozmente se pueda Fausto «hacer llevar», más «hombre verdadero» —más masculino, más sexualmente atractivo— podrá ser. Esta equi-

[*] Lukács, en *Goethe and his age* (pp. 197-200) sostiene que «esta nueva forma de la dialéctica del bien y del mal fue percibida por primera vez por los observadores más perspicaces del desarrollo del capitalismo». Lukács atribuye una importancia especial a Bernard de Mandeville, que en su *Fábula de las abejas* (1714) argumentaba que el vicio privado —particularmente el vicio económico de la avaricia— si fuera adoptado por todos, generaría una virtud pública. Aquí, como en otras partes, Lukács hace bien en subrayar el contexto concreto, social y económico de la tragedia fáustica, pero se equivoca, creo, al definir este contexto demasiado estrechamente, como una cuestión puramente capitalista. Mi propia perspectiva subraya la contradicción y la tragedia en *todas* las formas de la iniciativa y la creatividad modernas.

[9] Lukács recurre aquí uno de los primeros y brillantes ensayos de Marx, «El poder del dinero en la sociedad burguesa» (1844) que utiliza el anterior pasaje de *Fausto* y otro similar de *Timón de Atenas* como puntos de partida. Este ensayo de Marx se puede encontrar en *Marx-Engels reader*, traducido al inglés por Martin Miligan, pp. 101-105 [«Dinero», en Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1968].

paración de dinero, velocidad, sexo y poder está lejos de ser exclusiva del capitalismo. Es igualmente central en las místicas colectivistas del socialismo del siglo XX y en las diversas mitologías populistas del Tercer Mundo: los inmensos carteles y grupos escultóricos en las plazas públicas y que evocan a pueblos enteros en marcha, con sus cuerpos en tensión y empujando todos a una mientras avanzan para adelantar a un debilitado y decadente Occidente. Estas aspiraciones son universalmente modernas, cualquiera sea la ideología bajo la que se produce la modernización. Universalmente modernas, también, son las presiones fáusticas para usar todas las partes de nosotros mismos, y de los demás, para impulsarnos e impulsar a los otros todo lo lejos que podamos ir.

Aquí aparece otro problema universalmente moderno: ¿a dónde se supone que vamos, en última instancia? En un determinado momento, el momento en que hace el trato, Fausto siente que lo crucial es seguir en movimiento: «Si mantengo firme *[Wie ich beharre]*, seré un esclavo» (1692-1712); está dispuesto a entregar su alma al diablo en el minuto en que quiere descansar: incluso contento. Se solaza ante la posibilidad de «zambullirse en el remolino del tiempo, en el torrente de los acontecimientos» y dice que lo importante es el proceso, no el resultado: «la actividad incesante es lo que prueba a un hombre» (1755-1760). Y sin embargo, pocos momentos más tarde, está preocupado por la clase de hombre que va a probar ser. Debe haber algun tipo de finalidad última para la vida humana:

¡Oh, desdicha! ¿Qué soy yo sino puedo alcanzar la corona de la humanidad, que meramente se burla del anhelo de nuestros sentidos, como una estrella? (1802-1805).

Mefisto le responde de manera típicamente críptica y equívoca: «Eres, finalmente, lo que eres». Fausto lleva con él esta ambigüedad, traspasando su umbral, mientras avanza por el mundo.

SEGUNDA METAMORFOSIS: EL AMANTE

A lo largo de todo el siglo XIX la «tragedia de Margarita», que cierra la primera parte del *Fausto*, fue considerada el centro de la obra; fue canonizada al instante y celebrada repetidamente como una de las grandes historias de amor de todos los tiempos. Sin embargo los lectores y los oyentes contemporáneos son propensos a mostrarse escépticos e impacientes ante esta historia por algunas de las mismas razones por las que gustaba a nuestros antepasados: simplemente la heroína de Goethe parece demasiado buena para ser real... o para ser interesante. Su sencilla inocencia y su pureza inmaculada corresponden más bien al mundo del melodrama sentimental que a la tragedia. Quisiera argumentar que en realidad Margarita es una figura más dinámica, interesante y genuinamente trágica de lo que generalmente se supone. Su profundidad y su poder serán apreciados más vívidamente, creo, si enfocamos el *Fausto* de Goethe como una historia, y como una tragedia, del desarrollo. Este segmento de la tragedia tendrá tres protagonistas: la propia Margarita, Fausto y el «pequeño mundo», el cerrado mundo de la pequeña ciudad devotamente religiosa de la que procede Margarita. Este fue el mundo de la infancia de Fausto, el mundo en que no pudo encajar en su primera metamorfosis, aunque en su momento de desesperación más profunda sus campanas lo devolvieran a la vida; es el mundo que destruirá totalmente en su última metamorfosis. Ahora, en su segunda metamorfosis, encontrará la manera de hacer frente activamente a este mundo, de actuar sobre él; y al mismo tiempo llevará a Margarita a unos modos de acción e interacción que son distintivamente propios de ella. Su relación amorosa dramatizará el impacto trágico —simultáneamente explosivo e implosivo— de los deseos y sensibilidades modernos en un mundo tradicional.

Antes de poder comprender la tragedia que aguarda al final de la historia, debemos captar la ironía básica que impregna esta historia desde su comienzo: en el curso de su trabajo con el diablo y a través de él, Fausto se convierte en un hombre auténticamente mejor. La manera en que Goethe hace que esto ocurra merece especial atención. Como muchos hombres y mujeres de mediana edad que experimentan una especie de renacimiento, Fausto siente primero sus nuevos poderes como poderes sexuales: la vida erótica es la esfera en que primero aprende a vivir y actuar. Luego de un breve tiempo en compañía de Mefisto, Fausto se vuelve radiante y excitante. Algunos de los cambios se logran con ayuda de artificios: ropas bellas y elegantes (nunca le ha dedicado un pensamiento a su aspecto; hasta ahora todos sus ingresos discrecionales han sido destinados a libros y equipo) y pócimas mágicas que hacen que Fausto se vea y se sienta treinta años más joven. (Este último punto tendrá especial significación

para aquellos —particularmente los de mediana edad— que vivieron en la década de los sesenta.)

Además de esto, el estatus social de Fausto y su papel varían de manera significativa: provisto de movilidad y dinero fácil, es libre ahora de abandonar la vida académica (cosa que ha soñado con hacer, dice, durante años) y moverse fluidamente por el mundo, un atractivo extranjero errante cuya marginalidad lo convierte en una figura de misterio y romance. Pero el más importante de los dones del diablo es el menos artificial, el más profundo y más duradero: estimula a Fausto para que «confíe en sí mismo»; una vez que Fausto ha aprendido a hacer esto, emana encanto y seguridad, lo que, junto con su brillo y energía innatos, es suficiente para poner a las mujeres a sus pies. Moralistas victorianos como Carlyle y G. H. Lewes (primer gran biógrafo de Goethe y amante de George Eliot) rechinaron los dientes ante esta metamorfosis y pidieron a sus lectores que la soportaran valientemente en bien a la trascendencia última. Pero la propia visión de Goethe de la transformación de Fausto es mucho más positiva. Fausto no está en camino de convertirse en un Don Juan, como le exhorta Mefisto ahora que tiene presencia, dinero y equipo. Es una persona demasiado seria para jugar con los cuerpos y las almas, ajenos o propios. Incluso es más serio que antes, porque se ha ampliado el campo de sus preocupaciones. Después de una vida de ensimismamiento cada vez más estrecha de miras, súbitamente se encuentra interesado en otras personas, sensible a sus sentimientos y necesidades, listo no solamente para el sexo, sino también para el amor. Si no comprendemos el crecimiento humano real y admirable que experimenta, no podremos entender los costes humanos de ese crecimiento.

Comenzamos con un Fausto distanciado intelectualmente del mundo tradicional en que creció, pero físicamente todavía bajo su control. Luego, gracias a la mediación de Mefisto y su dinero, fue capaz de llegar a ser física y espiritualmente libre. Ahora está claramente liberado del «pequeño mundo»; puede regresar a él como un extraño, observarlo en su totalidad desde su perspectiva emancipada, e, irónicamente, enamorarse de él. Margarita —la joven que se convierte en su primera conquista, luego en su primer amor y finalmente en su primera víctima—, le atrae antes que nada como símbolo de todo lo bello del mundo que ha dejado y perdido. Lo conmueve su inocencia infantil, su simplicidad pueblerina, su humildad cristiana.

Hay una escena (2679-2804) en la que escudriña su habitación, una habitación limpia, pero pobre, de una modesta casa de familia, con la intención de dejarle un regalo secreto. Acaricia los muebles, alaba el cuarto como «un santuario», la casa como «el reino del edén», el sillón en que se sienta como «un trono patriarcal».

> ¡Qué sentimiento de calma se apodera de mí, de orden y completo contento! ¡Qué tesoro en esta pobreza y en esta prisión, cuánto encanto! (2691-2694).

Este idilio voyeurístico de Fausto nos resulta casi insoportablemente incómodo porque sabemos —cosa que en este momento él no puede saber— que su homenaje al cuarto (léase al cuerpo, a la vida) de Margarita forma parte de un plan, el primer paso en un proceso que conducirá a su destrucción. Y no por malicia por su parte; sólo haciendo pedazos el reino apacible de Margarita será capaz de ganar su amor y expresarle el suyo. Por otra parte, no podría trastornar su mundo si ella se sintiese tan feliz en él como Fausto cree. Veremos que en realidad ella está tan descontenta en él como Fausto lo estaba en su estudio, aunque carece del vocabulario para expresar su descontento hasta que él aparece. Si hubiese carecido de ese descontento interior, habría sido impermeable a Fausto; no habría habido nada que él pudiera darle. Su trágico romance no se habría desarrollado si no fuesen espíritus afines desde el comienzo.

Margarita entra, sintiendo una extraña agitación y canta para sí un obsesionante poema de amor y muerte. Entonces descubre el regalo: joyas que Mefisto ha proporcionado a Fausto; se las pone y se mira en el espejo. Mientras se contempla, comprendemos que está más al tanto de los usos mundanos de lo que Fausto supone. Lo sabe todo sobre los hombres que ofrecen ricos regalos a las jóvenes pobres: qué buscan y cómo suele acabar la historia. Sabe también cuánto ansían tales cosas los pobres que la rodean. Es una amarga realidad que, pese a la apariencia de pío moralismo que ahoga a esta rígida ciudad, la querida de un rico todavía cuenta mucho más que un santo muerto de hambre. «Todo lucha por el oro, todo depende del oro ¡... Ay de nosotros, los pobres!» (2802-2804). Sin embargo, pese a todos sus reparos, le está sucediendo algo real y auténticamente valioso. Nunca nadie le ha dado nada; ha crecido tan pobre de amor como de dinero; nunca se ha visto a sí misma como merecedora de regalos o de las emociones que supuestamente expresan los regalos. Ahora, mientras se mira en el espejo —quizá por primera vez en su vida— en su interior tiene lugar una revolución. De repente se vuel-

ve reflexiva; percibe la posibilidad de convertirse en algo diferente, de cambiar, de *desarrollarse*. Si alguna vez estuvo a gusto en este mundo, ya no volverá a encajar jamás en él.

A medida que evoluciona la relación, Margarita aprende a sentirse deseada y amada a la vez; amorosa y erótica, se ve obligada a desarrollar a toda prisa una nueva opinión sobre sí misma. Lamenta no ser inteligente. Fausto le dice que no tiene importancia; la ama por su dulce mansedumbre, «el mejor de los dones de la naturaleza»; pero de hecho Goethe muestra cómo se vuelve cada vez más lista, de un momento a otro, pues solamente con inteligencia puede superar los trastornos emocionales que experimenta. Su inocencia debe desaparecer —no sólo su virginidad, sino, mucho más importante, su ingenuidad— porque tiene que crear y mantener una doble vida frente a la vigilancia de la familia, los vecinos, los curas, frente a todas las sofocantes presiones del mundo cerrado de una pequeña ciudad. Tiene que aprender a confrontar su propia conciencia de culpa, conciencia que tiene el poder de aterrorizarla mucho más violentamente que cualquier fuerza externa. Cuando sus nuevos sentimientos chocan con su antiguo papel social, llega a creer que sus propias necesidades son importantes y legítimas, y a sentir un nuevo tipo de respeto por sí misma. La niña angelical que Fausto ama desaparece ante sus ojos; el amor la ha hecho crecer.

Fausto está conmovido viéndola crecer; no comprende que este crecimiento es precario, porque carece de apoyo social y no recibe más simpatía o confirmación que las del propio Fausto. Al comienzo, la desesperación de Margarita es apreciada como una pasión enloquecida, y Fausto está encantado. Pero sin tardanza su ardor se disuelve en histeria, y esto es más de lo que él puede soportar. La ama, pero su amor se presenta en el contexto de una vida entera, rodeada de un pasado y un futuro y un ancho mundo que él está decidido a explorar; mientras que el amor de Margarita por él carece totalmente de contexto, constituye su único asidero en la vida. Forzado a enfrentarse a la intensidad desesperada de su necesidad, Fausto se aterra y abandona la ciudad.

Esta primera huida de Fausto lo lleva a una romántica «caverna del bosque» donde medita, solitario, en encantadores versos románticos, sobre la riqueza, belleza y beneficios de la naturaleza. Lo único que altera su serenidad es la presencia de Mefisto quien le recuerda deseos que perturban su paz. Mefisto hace una crítica cáustica de la adoración de Fausto, típicamente romántica, de la naturaleza. Esta naturaleza, desprovista de sexo, deshumanizada, vacía de todo conflicto, sujeta solamente a una tranquila contemplación, es una mentira cobarde. Los deseos que lo llevaron a Margarita son tan genuinamente naturales como cualquier cosa de este paisaje idílico. Si Fausto realmente desea unirse con la naturaleza, haría mejor en enfrentarse a las consecuencias humanas de su propia naturaleza que se despierta. Mientras él hace poesía, la mujer cuya «naturalidad» amaba y a la que hacía el amor, se desmorona sin él. Fausto se atormenta culpándose. De hecho, llega a exagerar su culpa, minimizando la libertad e iniciativa de la propia Margarita en su romance.

Goethe se vale de esta ocasión para sugerir lo autoprotectora y autoengañosa que puede ser una emoción culpable. Si él es una persona totalmente despreciable, odiada y escarnecida por todos los dioses, ¿qué bien puede hacerle a ella? Sorprendentemente, aquí el diablo actúa como su conciencia, arrastrándolo al mundo de la responsabilidad y la reciprocidad humanas. Pero no tarda en alejarse de nuevo, esta vez en un vuelo más excitante. Llega a pensar que Margarita, al darle todo lo que puede dar, lo ha hecho apetecer más de lo que ella puede dar. Junto a Mefisto, emprende un vuelo nocturno a los montes Harz a celebrar la noche de Walpurgis, un orgiástico aquelarre. En ella Fausto disfruta de mujeres mucho más experimentadas y desvergonzadas, drogas más fuertes, extrañas y maravillosas conversaciones que son viajes en sí mismos. Esta escena, delicia de coreográfos y escenógrafos imaginativos desde la década de 1800, es uno de los grandes pasajes de Goethe; y el lector o espectador, tanto como el propio Fausto, encontrará sin duda diversión. Solamente al final mismo de la noche tiene un presentimiento, pregunta por la muchacha que abandonó y recibe la peor de las noticias.

Mientras Fausto se solazaba lejos de los brazos de Margarita, el «pequeño mundo» del que él la había sacado —ese mundo de «orden y total contento» que encontrara tan dulce— se ha derrumbado sobre ella. Habiéndose sabido de su nueva vida, sus antiguos amigos y vecinos han comenzado a volverse contra ella con bárbara crueldad y furia vindicativa. Oímos a Valentín, su hermano, un soldado vanidoso y mezquino, contar cómo una vez la puso sobre un pedestal, presumiendo de su virtud en las tabernas; ahora, sin embargo, todos los truhanes pueden reírse de él, y la odia con todo su corazón. Mientras escuchamos —y Goethe prolonga sus driatribas para asegurarse de que hemos comprendido bien— nos damos cuenta de que nunca reparó en ella antes, como tampoco repara en ella ahora. Entonces

era el símbolo del cielo y ahora lo es del infierno, pero siempre ha sido un puntal de su posición y su vanidad, nunca una persona por derecho propio: Goethe está familiarizado con los sentimientos en el «pequeño mundo». Valentín ataca a Fausto en la calle y luchan; Fausto lo hiere mortalmente (con ayuda de Mefisto) y escapa para salvar la vida. Con su último aliento, Valentín maldice obscenamente a su hermana, la culpa de su muerte y exhorta a sus conciudadanos a que la linchen. A continuación muere su madre y también es culpada de ello. (Aquí el culpable es Mefisto, pero ni Margarita ni sus perseguidores lo saben.) Después tiene un hijo —de Fausto— y aumentan los clamores de venganza. Sus conciudadanos, felices de tener un chivo expiatorio para sus propios sentimientos de culpa, desean su muerte. Con Fausto ausente, Margarita está totalmente desprotegida —en un mundo todavía feudal donde no sólo la posición social sino la supervivencia dependen de la protección de personas más poderosas. (Fausto, por supuesto, ha tenido todo el tiempo una excelente protección.)

Margarita va con sus penas a la catedral, esperando encontrar consuelo en ella. Fausto, recordemos, pudo encontrarlo: las campanas de la iglesia lo rescataron de la muerte. Pero entonces Fausto podía relacionarse con el cristianismo como se había relacionado con todo y con todos los demás, incluyendo a la propia Margarita: podía tomar lo que necesitaba para su propio desarrollo y dejar el resto. Margarita es demasiado sincera y honrada para seleccionar de esta manera. De aquí que el mensaje cristiano, que él pudo interpretar como un símbolo de vida y alegría, se le presente con una aplastante literalidad: «El día de la ira, ese día el mundo se disolverá en fuego», es lo que oye. Tormentos y temores es todo lo que su mundo le puede ofrecer: las campanas que salvaron la vida de su amante, ahora doblan por su perdición. Siente que todo se le viene encima; el órgano la asfixia, el coro le destroza el corazón, los pilares de piedra la aprisionan, el techo abovedado la aplasta. Grita, cae al suelo, sumida en el delirio y la alucinación. Esta aterradora escena (3776-3834), expresionista por su intensidad oscura y desolada, constituye un juicio particularmente cáustico sobre todo el mundo gótico, mundo que los pensadores conservadores idealizarán extravagantemente, especialmente en Alemania, en el siglo siguiente. En otro tiempo, quizá, la visión gótica tal vez pudiera ofrecer a la humanidad un ideal de vida y actividad, de búsqueda heroica del cielo; ahora, sin embargo, tal como Goethe la presenta a finales del siglo XVIII, todo lo que tiene

que ofrecer es un peso muerto que oprime a los que la sufren, destroza sus cuerpos y estrangula sus almas.

El final no tarda en llegar: muere el hijo de Margarita, ella es arrojada al calabozo, juzgada por asesina, condenada a muerte. En una última escena desgarradora, Fausto acude a su celda en medio de la noche. Al comienzo ella no lo reconoce. Lo toma por el verdugo y en un gesto demencial pero horriblemente adecuado, le ofrece su cuerpo para el golpe final. El le jura amor y la exhorta a huir con él. Todo se arreglará; sólo tiene que cruzar la puerta y estará libre. Ella está conmovida, pero no se moverá. Dice que su abrazo es frío, que él no la ama realmente. Y en esto hay algo de verdad: aunque él no quiere que muera, tampoco desea volver a vivir con ella. Llevado impacientemente hacia nuevos campos de experiencia y acción, ha llegado a sentir cada vez más las necesidades y temores de ella como un estorbo. Pero ella no quiere culparlo: aun si él realmente la quisiera, aun si ella accediera a irse, «¿de qué serviría huir? Me están acechando» (4545). Están dentro de ella. Incluso cuando imagina la libertad, surge la imagen de su madre, sentada sobre una roca (¿la Iglesia? ¿el abismo?) moviendo la cabeza, cerrando el camino. Margarita se queda donde está y muere.

Fausto se siente enfermo de dolor y culpa. Un día triste, en un campo vacío, se enfrenta a Mefisto y clama contra su destino. ¿Qué clase de mundo es éste donde pueden suceder tales cosas? En este punto, hasta la poesía desaparece: Goethe construye esta escena en una prosa descarnada y desolada. La primera respuesta del diablo es concisa y cruel: «¿Por qué haces una comunidad *[Gemeinschaft]* con nosotros, si no puedes soportarla? Quieres volar, pero tienes vértigo». El crecimiento humano tiene sus costes humanos; todo el que lo desee deberá pagar el precio, y el precio es alto. Pero entonces dice algo más que, aunque suene duro, encierra un cierto consuelo: «Ella no es la primera». Si la devastación y la ruina son inherentes al proceso del desarrollo humano, Fausto queda al menos parcialmente absuelto de la culpa personal. ¿Qué podía haber hecho? Aun si hubiera estado dispuesto a establecerse con Margarita y dejar de ser «fáustico» —y aun si el diablo lo hubiera permitido dejar de serlo (en contra de las cláusulas originales de su pacto)— él nunca habría podido encajar en el mundo de ella. Su único encuentro directo con un representante de ese mundo, Valentín, estalló con una violencia mortal. Claramente no hay espacio para el diálogo entre un hombre abierto y un mundo cerrado.

Pero la tragedia tiene otra dimensión. Aun si de alguna manera Fausto hubiera estado dispuesto y hubiera sido capaz de encajar en el mundo de Margarita, ella misma ya no estaba dispuesta ni era capaz de encajar en él. Al entrar tan dramáticamente en su vida, Fausto la hace seguir su propio camino. Pero su trayectoria estaba destinada a acabar en desastre, por razones que Fausto debería haber previsto: razones de sexo y de clase. Hasta en un mundo de enclaves feudales, un hombre con mucho dinero y sin ataduras con la tierra, la familia o una ocupación tiene una libertad de movimiento prácticamente ilimitada. Una mujer pobre y atrapada en la vida familiar no tiene ningún espacio para moverse. Está destinada a encontrarse a merced de unos hombres que no tienen compasión hacia una mujer que no sabe cuál es su lugar. En su cerrado mundo, tal vez los únicos lugares a donde pueda ir sean la locura y el martirio. Fausto, si algo ha aprendido del destino de Margarita, es que si quiere relacionarse con otras personas buscando su propio desarrollo, deberá asumir algún tipo de responsabilidad por el desarrollo de esas personas o, si no, hacerse responsable de su perdición.

Y sin embargo, para ser justos con Fausto, debemos reconocer lo -ofundamente que Margarita deseaba su perdición. Hay algo espan-.osamente voluntario en la manera en que muere: busca su muerte. Tal vez su autoaniquilación sea demencial, pero en ella hay también algo extrañamente heroico. La forma activa y voluntaria de su muerte la confirman como algo más que una víctima desamparada, ya sea de su amante o de su sociedad; es una protagonista trágica por derecho propio. Su autodestrucción es una forma de autodesarrollo tan auténtica como la del mismo Fausto. Ella, como él, trata de ir más allá de los rígidos muros de la familia, la Iglesia y la ciudad, un mundo donde la devoción ciega y la autohumillación son los únicos caminos hacia la virtud. Pero mientras que la manera de salir del mundo medieval de Fausto es tratar de crear nuevos valores, la manera de Margarita es tomar en serio los antiguos valores, viviendo realmente de acuerdo con ellos. Aunque rechaza las convenciones del mundo de su madre como formas vacías, capta y adopta el espíritu subyacente en estas formas: un espíritu de compromiso y dedicación activa, un espíritu que tiene el coraje moral de renunciar a todo, hasta a la vida, por la fe en sus creencias más profundas y queridas. Fausto combate al viejo mundo, el mundo con el cual ha soltado las amarras, transformándose en un nuevo tipo de persona, que se conoce y afirma, que se *convierte* de hecho a través de una infatigable e incesante autoexpansión. Margarita choca de manera igualmente radical con ese mundo al afirmar sus cualidades humanas más nobles: pura concentración y compromiso del yo en nombre del amor. Su manera es sin duda más hermosa, pero finalmente la de Fausto será más fructífera; puede hacer que su yo sobreviva y se enfrente al viejo mundo con mejor fortuna con el transcurso del tiempo.

Finalmente, es este viejo mundo el protagonista de la tragedia de Margarita. Cuando Marx en el *Manifiesto comunista* se propone describir los logros auténticamente revolucionarios de la burguesía, el primero de su lista es haber «destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas». La primera parte de *Fausto* tiene lugar en un momento en que, después de siglos, estas relaciones sociales feudales, patriarcales, empiezan a quebrarse. La gran mayoría de las personas todavía vive en «pequeños mundos» como el de Margarita, y esos mundos, como hemos visto, son bastante formidables. Sin embargo, esas pequeñas ciudades celulares comienzan a erosionarse: ante todo, a través del contacto con figuras marginales explosivas venidas de fuera —Fausto y Mefisto, rebosantes de dinero, sexualidad e ideas, son los clásicos «agitadores venidos de fuera», tan queridos por la mitología conservadora— y, lo que es más importante, a través de la implosión, provocada por el voluble desarrollo interior que sus propios hijos, como Margarita, experimentan. Su draconiana respuesta a la desviación sexual y espiritual de la joven es, de hecho, una declaración de que no se adaptarán a la voluntad de cambio de sus hijos. Los sucesores de Margarita lo entenderán: allí donde ella se quedó y murió, ellos partirán y vivirán. En los dos siglos que separan los tiempos de Margarita de los nuestros, se vaciarán miles de «pequeños mundos», transformados en cascarones vacíos, mientras sus jóvenes se encaminan hacia las ciudades, hacia las fronteras abiertas, hacia las nuevas naciones, en busca de la libertad de pensar, amar y crecer. Irónicamente, entonces, la destrucción de Margarita por el pequeño mundo resultará ser una fase crucial en la destrucción de ese pequeño mundo. Poco dispuesto o incapaz de desarrollarse junto con sus hijos, la ciudad cerrada se convertirá en una ciudad fantasma. Los fantasmas de sus víctimas serán los últimos en reír *.

* En años recientes, cuando los historiadores sociales han desarrollado tanto los instrumentos demográficos como la sensibilidad psicológica para comprender las corrientes del cambio en la vida sexual y familiar, se ha hecho posible ver con creciente claridad las realidades sociales que subyacen en el romance Fausto-Margarita. Edward Shorter, en *The making of the modern family*, Basic Books, 1975, especialmente en

Nuestro siglo ha sido prolífico en la construcción de fantasías idealizadas sobre la vida en las ciudades pequeñas apegadas a las tradiciones. La más popular e influyente de estas fantasías es la elaborada por Ferdinand Toennies en *Gemeinschaft und Gesellschaft (Comunidad y sociedad,* 1887). La tragedia de Margarita, de Goethe, nos ofrece el retrato más devastador de una *Gemeinschaft* de toda la literatura. Este retrato debería grabar para siempre en nuestras mentes la crueldad y brutalidad de tantas formas de vida barridas por la modernización. Mientras recordemos la suerte corrida por Margarita, seremos inmunes a la añoranza nostálgica de los mundos perdidos.

TERCERA METAMORFOSIS: EL DESARROLLISTA

La mayoría de las interpretaciones y adaptaciones del *Fausto* de Goethe concluyen con el final de la primera parte. Después de la conde-

---

los capítulos 4 y 6, y Lawrence Stone, en *The family, sex and marriage in England, 1500-1800,* Harper and Row, 1978, especialmente en los capítulos 6 y 12, argumentan que el «individualismo efectivo» (término de Stone) desempeñó un papel crucial en la subversión de «las relaciones feudales, patriarcales, idílicas» de la vida rural europea. Ambos historiadores, apoyándose en la obra de muchos otros, sostienen que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, un número significativo de jóvenes estaba estableciendo vínculos íntimos que violaban las fronteras tradicionales de familia, clase, religión y oficio. Prácticamente en todos los casos, si el hombre desertaba (como Fausto), la mujer estaba perdida (como Margarita). Pero si la pareja conseguía permanecer unida, habitualmente podían casarse —a menudo bajo el pretexto de un embarazo prematrimonial— y, especialmente en Inglaterra, ser aceptados e integrarse en la vida normal. En el continente, donde las pequeñas ciudades eran propensas a ser menos tolerantes, tales parejas debían irse en busca de un medio más comprensivo con su relación. Así contribuyeron a los grandes movimientos demográficos del siglo XIX hacia las ciudades y las nuevas naciones y, con sus hijos (nacidos en el camino y frecuentemente fuera del matrimonio), establecieron el tipo de familia nuclear móvil que se ha impuesto en el mundo industrial actual.

Para una versión judía de la historia de Margarita, un siglo más tarde y en la atrasada zona rural de Europa oriental, véase el ciclo de cuentos de Sholem Aleichem, *Tevye and his daughters.* Estos cuentos que, como *Fausto,* hacen hincapié en las iniciativas liberadoras pero trágicas de las jóvenes, finalizan con la emigración (en parte voluntaria y en parte forzosa) a América y han desempeñado un papel importante en la conciencia de los judíos norteamericanos. Recientemente *Tevye and his daughters* ha sido dulcificada para el consumo masivo (y no judío) en la comedia musical *Fiddler on the roof* (El violinista en el tejado), pero las resonancias trágicas del amor moderno todavía pueden ser vistas y sentidas.

na y redención de Margarita, el interés humano tiende a debilitarse. La segunda parte, escrita entre 1825 y 1831, contiene un brillante juego intelectual, pero su vida queda ahogada bajo el considerable peso alegórico. Durante más de 5 000 líneas no ocurre casi nada. Sólo en los actos cuarto y quinto reviven las energías dramáticas y humanas: aquí la historia de Fausto llega a su clímax y su fin. En ese momento Fausto pasa por lo que llamo su tercera y última metamorfosis. En la primera fase, como vimos, vivía solitario y soñaba. En el segundo período, enlazaba su vida con la vida de otra persona y aprendía a amar. Ahora, en su última encarnación, conecta sus impulsos personales con las fuerzas económicas, sociales y políticas que mueven el mundo; aprende a construir y a destruir. Expande el horizonte de su ser, de la vida privada a la pública, del intimismo al activismo, de la comunión a la organización. Enfrenta todos sus poderes con la naturaleza y la sociedad; lucha por cambiar no sólo su propia vida, sino también la de todos los demás. Ahora encuentra el medio para actuar eficazmente contra el mundo feudal y patriarcal: construir un entorno social radicalmente nuevo que vaciará de contenido el viejo mundo antiguo o lo destruirá.

La última metamorfosis de Fausto comienza en un punto de profundo estancamiento. El y Mefisto se encuentran solos en la abrupta cumbre de una montaña desde donde miran con expresión ausente el espacio nuboso, sin ir a parte alguna. Han realizado fatigosos viajes a través de toda la historia y la mitología, explorado infinitas posibilidades de experiencia para encontrarse ahora en el punto cero, o por debajo de este punto, ya que se sienten con menos energías que al comienzo de la historia. Mefisto está todavía más desanimado que Fausto, pues las tentaciones parecen habérsele agotado; hace unas pocas sugerencias al azar, pero Fausto solamente bosteza. Gradualmente, no obstante, Fausto comienza a ponerse en movimiento. Contempla el mar y evoca líricamente su agitada majestad, su poderío primario e implacable, tan inamovible frente al trabajo del hombre.

Hasta aquí éste es un tema típico de la melancolía romántica, y Mefisto apenas presta atención. No es nada personal, dice; los elementos siempre han sido así. Pero ahora, súbitamente, Fausto se levanta encolerizado: ¿por qué han de permitir los hombres que las cosas sigan siendo como han sido siempre? ¿No es ya hora de que la humanidad se imponga a la tiránica arrogancia de la naturaleza, para hacer frente a las fuerzas naturales en nombre del «espíritu libre que protege todos los derechos»? (10202-10205). Fausto ha comenzado a

usar un lenguaje político posterior a 1789 en un contexto que nadie hubiera considerado político. Continúa: es ultrajante que, a pesar de la enorme energía desplegada por el mar, éste sólo se agita de acá para allá, incesantemente, «¡y nada se consigue!». Esto le parece bastante natural a Mefisto y sin duda a la mayoría de los lectores de Goethe, pero no a Fausto.

¡Que desesperación la mía entonces! ¡Fuerza sin objeto del elemento indomable! Probó entonces mi espíritu remontarse por encima de sí mismo. ¡Ahí podía luchar yo, ahí podía vencer! (10218-10221).

La batalla de Fausto con los elementos parece tan grandiosa como la del rey Lear, o incluso como la del rey Midas azotando las olas. Pero la empresa fáustica será menos quijotesca y más productiva, porque recurrirá a la propia energía de la naturaleza y utilizará esta energía como combustible para los nuevos propósitos y proyectos colectivos de la humanidad, con los cuales difícilmente habrían podido soñar los reyes arcaicos.

A medida que se despliega la nueva visión de Fausto, lo vemos volver a vivir. Ahora, sin embargo, sus visiones adquieren una forma radicalmente nueva: no más sueños o fantasías, ni siquiera teorías, sino programas concretos, planes operativos para transformar la tierra y el mar. «¡Y es posible! [...] En mi mente, rápidamente se desarrolla un plan tras otro» (10222 ss.). Súbitamente el paisaje que lo rodea se transforma en un lugar definido. Esboza grandes proyectos para utilizar el mar con fines humanos: puertos y canales artificiales por los que puedan circular barcos llenos de hombres y mercancías; presas para el riego a gran escala; verdes campos y bosques, pastizales y huertos; una agricultura intensiva; fuerza hidráulica que atraiga y apoye a las nuevas industrias; asentamientos pujantes, nuevas villas y ciudades por venir: todo esto se creará a partir de una tierra yerma y vacía donde los hombres nunca se atrevieran a vivir. Mientras Fausto expone sus planes, advierte que el diablo está aturdido, exhausto. Por una vez no tiene nada que decir. Hace mucho, Mefisto hizo surgir la visión de un coche veloz como paradigma de la forma de que un hombre se mueva por el mundo. Ahora sin embargo, su protegido lo ha sobrepasado: Fausto quiere mover el propio mundo.

Súbitamente nos encontramos en un punto nodal de la historia de la conciencia moderna. Estamos presenciando el nacimiento de una división social del trabajo, una nueva vocación, una nueva relación entre las ideas y la vida práctica. Dos movimientos históricos radicalmente diferentes están comenzando a converger y confluir. Un gran ideal cultural y espiritual se funde en una realidad material y social emergente. La búsqueda romántica del autodesarrollo, que ha llevado tan lejos a Fausto, se está abriendo paso a través de una nueva forma de romance, a través del trabajo titánico del desarrollo económico. Fausto se está transformando en una nueva clase de hombre, para adaptarse a una nueva ocupación. En su nuevo trabajo, sacará a la luz algunas de las potencialidades más creativas y más destructivas de la vida moderna; será un demoledor y creador consumado, la figura oscura y profundamente ambigua que nuestra era ha llamado el «Desarrollista».

Goethe es consciente de que el tema del desarrollo es necesariamente un tema político. Los proyectos de Fausto requerirán no sólo una gran cantidad de capital sino también control sobre una gran extensión de territorio y un gran número de personas. ¿Donde puede obtener ese poder? El acto cuarto, en su mayor parte, ofrece una solución. Goethe parece incómodo en este interludio político: aquí sus personajes aparecen desacostumbradamente deslavados y fláccidos y su lenguaje pierde mucha de su fuerza e intensidad habituales. No se siente a gusto con ninguna de las opciones políticas existentes y quiere superar rápidamente esta parte. Las alternativas, tal como se definen en el acto cuarto, son: por una parte un imperio multinacional que se desmorona, heredado de la Edad Media, gobernado por un emperador amable, pero venal y totalmente inepto; por otra, desafiándolo, una pandilla de seudorrevolucionarios que no buscan más que el poder y el botín, respaldados por la Iglesia, que a los ojos de Goethe es la fuerza más voraz y cínica de todas. (La idea de la Iglesia como vanguardia revolucionaria ha parecido siempre una exageración a los lectores, pero los recientes sucesos de Irán sugieren que Goethe tal vez no estuviera desencaminado.)

No nos extenderemos sobre la parodia de la revolución moderna de Goethe. Su función primordial es ofrecer a Fausto y Mefisto una fácil razón de ser para el trato político que hacen: prestan sus mentes y su magia al emperador para ayudarle a conseguir que su poder sea más sólido y eficiente. Este, a cambio, les dará derechos ilimitados para desarrollar la costa, incluyendo carta blanca para explotar a cuantos trabajadores necesiten y desplazar a cuantos nativos encuentren en su camino. «Goethe no podía buscar la vía de la revolución democrática», escribe Lukács. El trato político de Fausto muestra la vi-

sión de Goethe de «otra vía» hacía el progreso: «Un desarrollo ilimitado y grandioso de las fuerzas productivas hará que la revolución política resulte superflua» [10]. Por lo tanto Fausto y Mefisto ayudan a imponerse al emperador; Fausto obtiene su concesión y, con gran fanfarria, comienzan las obras de desarrollo.

Fausto se lanza apasionadamente a la tarea que tiene entre manos. El ritmo es frenético... y brutal. Una anciana con quien nos encontraremos nuevamente, está junto al terreno en construcción y cuenta la historia:

Durante el día, en vano los criados alborotaban, aporreando con el pico y la pala, dale que le das; allí donde los fuegos fatuos brujuleaban en enjambres durante la noche alzábase un dique al otro día. Víctimas humanas derramaban su sangre; resonaba por la noche el dolor del suplicio, corrían mar abajo raudales de fuego, y por la mañana aparecía allí un canal (11123-11130).

La anciana siente que hay algo milagroso y mágico en todo esto, y algunos piensan que Mefisto debe estar actuando entre bastidores en este proyecto, tan rápido es el progreso. Sin embargo, en realidad Goethe asigna a Mefisto un papel muy marginal en este proyecto. Las únicas «fuerzas infernales» que operan aquí son las fuerzas de la organización industrial moderna. Habría que señalar, también, que el Fausto de Goethe —a diferencia de algunos de sus sucesores, especialmente del siglo XX— no hace importantes descubrimientos científicos o tecnológicos: sus hombres parecen usar los mismos picos y palas que se han utilizado durante miles de años. La clave del éxito es una organización del trabajo visionaria, intensiva y sistemática. Exhorta a sus capataces y supervisores dirigidos por Mefisto, para que usen «todos los medios posibles para atraer a multitud de trabajadores. Espoleadlos con alegría, o ser severos, pagarles bien, seducid o reprimid» (11551-11554). Lo esencial es no dejar pasar nada a nadie, traspasar todas las fronteras: no sólo la frontera entre la tierra y el mar, no sólo los límites morales tradicionales a la explotación del trabajo, sino incluso el primario dualismo humano entre el día y la noche. Todas las barreras naturales y humanas caen ante el empuje de la producción y la construcción.

Fausto se deleita con este nuevo poder sobre las personas: es, para usar una expresión de Marx, específicamente el poder sobre la fuerza del trabajo.

[10] *Goethe and his age*, pp. 191-192.

¡Arriba! ¡Dejad vuestros lechos, criados! ¡Todos arriba! Dad realidad a lo que osadamente concebí. ¡Coged las herramientas, esgrimid el pico y la pala! Poned por obra inmediatamente lo propuesto.

Finalmente ha encontrado un propósito que llena su mente:

...me daré prisa a ejecutar lo que pensado había; sólo la palabra del señor es lo que pesa [...] Para que la obra más grande se realice, basta un espíritu por miles de manos (11501-11510).

Pero si conduce a sus trabajadores con mano dura, lo mismo hace consigo mismo. Si las campanadas de la iglesia lo trajeron de vuelta a la vida, hace mucho, ahora es el sonido de las palas lo que lo vivifica. Gradualmente, a medida que avanzan las obras, vemos a Fausto radiante de orgullo real. Finalmente ha logrado la síntesis de pensamiento y acción, usando su mente para transformar el mundo. Ha ayudado a que la humanidad afirme sus derechos sobre los elementos anárquicos, «devolviendo la tierra a sí misma, poniendo límite a las olas, rodeando el océano con un anillo» (11541-11543). Y es una victoria colectiva que la humanidad podrá disfrutar cuando el propio Fausto haya desaparecido. De pie sobre una colina artificial creada por el trabajo humano, observa el mundo nuevo que ha hecho nacer, y que parece bueno. Sabe que ha causado sufrimientos («Víctimas humanas derramaban su sangre, resonaba por la noche el dolor del suplicio [...]»). Pero está convencido de que el pueblo sencillo, la masa de los trabajadores y víctimas, serán los que más se beneficien de su obra grandiosa. Ha reemplezado una economía yerma y estéril por una nueva y dinámica que «abrirá un espacio para que vivan muchos millones de personas, no seguras, pero sí libres para la acción *(tätigfrei)*». Es un espacio físico y natural, pero ha sido creado a través de la acción y la organización social.

Verde el campo y fructífero; hombres y rebaños igualmente holgados sobre la novísima tierra; igualmente adheridos a la fuerza de la colina, a la población audaz y laboriosa; aquí, en el interior, un país paradisíaco [...] Encréspese fuera, hasta alcanzar el borde, la ola embravecida; y, siempre golosa por infiltrarse, corra empujada a llenar los huecos. ¡Sí! Por entero me entrego a ese designio, que ésa es la última palabra de la sabiduría; sólo merece libertad y vida quien diariamente sabe conquistarlas. Transcurran aquí de ese modo sus activos años, cercados de peligro, el niño, el hombre adulto y el anciano. Un gentío así querría yo ver y hallarme en terreno libre con un libre pueblo (11563-11580).

Caminando por el terreno con los pioneros de este nuevo emplazamiento, Fausto se siente mucho más a gusto de lo que jamás se ha sentido con las gentes amables, pero cortas de miras, de su ciudad natal. Estos son hombres nuevos, tan modernos como el propio Fausto. Emigrantes y refugiados de un centenar de pueblos y ciudades góticas —del mundo de *Fausto,* primera parte— han llegado aquí en busca de acción, de aventura, de un medio en el que poder ser, como el propio Fausto, *tätig-frei,* libres para actuar, libremente activos. Se han reunido para formar un nuevo tipo de comunidad: una comunidad que no se basa en la represión de la libre individualidad para mantener un sistema social cerrado, sino en la libre acción constructiva en común para proteger los recursos colectivos que permitan a cada individuo llegar a ser *tätig-frei.*

Estos hombres nuevos se sienten a gusto en su comunidad y están orgullosos de ella: están ansiosos de oponer su voluntad y su espíritu comunitarios a la energía del mar, confiando en triunfar. En medio de estos hombres —hombres a los que ha ayudado a conseguir lo que se merecen— Fausto puede satisfacer una esperanza que ha acariciado desde que dejó a su padre: pertenecer a una auténtica comunidad, trabajar con y para las personas, usar su mente en una acción en nombre del bienestar y la voluntad general. Así, el proceso del desarrollo económico y social genera nuevos modos de autodesarrollo, un ideal para los hombres y mujeres que pueden crecer en el emergente mundo nuevo. Finalmente, también, ofrece un hogar para el propio desarrollista.

Así Goethe ve la modernización del mundo material como un sublime logro espiritual; el Fausto de Goethe, en su actividad como «desarrollista» que encamina al mundo por una nueva vía, es un héroe moderno arquetípico. Pero el desarrollista, tal como lo concibe Goethe, es trágico a la vez que heroico. Para comprender la tragedia del desarrollista, debemos juzgar su visión del mundo no sólo por lo que ve —por los inmensos nuevos horizontes que abre a la humanidad— sino también por lo que no ve: las realidades humanas que rehúsa mirar, las posibilidades con las que no soporta enfrentarse. Fausto imagina, y lucha por crear, un mundo en el que el crecimiento personal y el progreso humano se puedan obtener sin costes humanos significativos. Irónicamente, su tragedia surgirá precisamente de su deseo de eliminar la tragedia de la vida.

Cuando Fausto supervisa su obra, toda la región que lo rodea ha sido renovada y toda una nueva sociedad creada a su imagen. Sólo un pequeño terreno en la costa sigue como antes. Lo ocupan Filemón y Baucis, una dulce pareja de ancianos que están allí desde tiempos inmemoriales. Tienen una pequeña casa en las dunas, una capilla con una pequeña campana, un jardín lleno de tilos. Ofrecen ayuda y hospitalidad a los náufragos y a los vagabundos. A lo largo de los años se han hecho querer como la única fuente de vida y alegría en esta tierra miserable. Goethe toma su nombre y situación de las *Metamorfosis* de Ovidio, en que sólo ellos ofrecen hospitalidad a Júpiter y Mercurio disfrazados y, por lo tanto, sólo ellos se salvan cuando los dioses inundan y destruyen la tierra entera. Goethe les da más individualidad de la que tienen en Ovidio y los dota de virtudes inconfundiblemente cristianas: generosidad inocente, devoción abnegada, humildad, resignación. Goethe les da también un patetismo característicamente moderno. Son la primera encarnación en la literatura de una categoría de personas que abundarán en la historia moderna: personas que se interponen en el camino —el camino de la historia, del progreso, del desarrollo—, personas calificadas de obsoletas y despachadas como tales.

Fausto se obsesiona por la anciana pareja y su pequeño trozo de tierra: «Esa anciana pareja debería haberse sometido, quiero sus tilos en mi poder, puesto que esos pocos árboles que se me niegan impiden que mi dominio se extienda a todo el mundo [...]. Así nuestra alma está en ascuas al sentir, en medio de la abundancia, lo que no tenemos» (11239-11252). Deben irse para dejar sitio a lo que Fausto llega a ver como la culminación de su obra: una torre de observación desde la que él y su público podrán «mirar hasta el infinito» el mundo nuevo que han construido. Ofrece a Filemón y Baucis dinero o instalarlos en una nueva propiedad. Pero, a su edad, ¿de qué les sirve el dinero? ¿Y cómo, después de haber vivido toda su vida aquí y cuando ya se acerca su fin, se podría esperar que empezaran una nueva vida en otro lugar? Se niegan a partir. «La resistencia y tal porfía frustran el éxito más glorioso, hasta que finalmente, con disgusto, uno se cansa de ser justo» (11269-11272).

En este punto Fausto comete su primera maldad consciente. Llama a Mefisto y «sus hombres poderosos» y les ordena que quiten de en medio a los ancianos. No quiere verlo ni saber los detalles. Lo único que le interesa es el resultado final: quiere ver, a la mañana siguiente, el terreno despejado para que pueda comenzar la nueva construcción. Este es el tipo de mal característicamente moderno: indirecto, impersonal, mediatizado por organizaciones complejas y pa-

peles institucionales. Mefisto y su unidad especial regresan en la «noche oscura» con la buena noticia de que todo está resuelto. Fausto, súbitamente preocupado, pregunta a dónde han llevado a los ancianos y se entera de que su casa ha sido quemada y ellos asesinados. Fausto se siente horrorizado y ultrajado, tal como se sintió ante el destino de Margarita. Protesta que él no dijo nada de violencia; llama monstruo a Mefisto y lo despide. El príncipe de la oscuridad se retira elegantemente como caballero que es; pero ríe antes de salir. Fausto ha estado fingiendo, no sólo ante los demás, sino ante sí mismo, que podía crear un mundo nuevo sin ensuciarse las manos; todavía no está dispuesto a aceptar su responsabilidad en los sufrimientos humanos y las muertes que despejan el camino. Primero encargó a otros todo el trabajo sucio del desarrollo; ahora se lava las manos ante la acción y desautoriza al ejecutor una vez hecho el trabajo. Parece que el proceso mismo del desarrollo, aun cuando transforme un terreno baldío en un pujante espacio físico y social, recrea el baldío dentro del propio desarrollista. Es así como opera la tragedia del desarrollo.

Pero queda todavía un elemento misterioso en relación a la maldad de Fausto. ¿Por qué la comete finalmente? ¿Necesita realmente esa tierra, esos árboles? ¿Por qué es tan importante su torre de observación? ¿Y por qué son tan amenazadores esos ancianos? Mefisto no ve ningún misterio en ello: «Aquí también ocurre lo que siempre ha ocurrido: ya has oído hablar de la viña de Nabot» (11286-11287). Lo que quiere decir Mefisto al invocar el pecado del rey Ajab en I Reyes 21 es que en la política de adquisiciones de Fausto no hay nada nuevo: el deseo narcisista de poder, más violento en quienes son más poderosos, es la historia más vieja del mundo. Sin duda tiene razón; Fausto se ve cada vez más arrastrado por la arrogancia del poder. Pero hay otro motivo para el crimen que no nace sólo de la personalidad de Fausto, sino de un impulso colectivo e impersonal que parece ser endémico de la modernización: el impulso de crear un entorno homogéneo, un espacio totalmente modernizado en el que el aspecto y el sentimiento del viejo mundo han desaparecido sin dejar huella.

Señalar esta generalizada necesidad moderna, sin embargo, es sólo aumentar el misterio. Estamos llamados a simpatizar con el odio de Fausto hacia el mundo gótico cerrado, represivo y vicioso en donde comenzó, el mundo que destruyó a Margarita; y ella no fue la primera. Pero en este momento de la historia, el momento en que se obsesiona con Filemón y Baucis, ya ha asestado un golpe mortal al mundo gótico: ha creado un nuevo sistema social vibrante y dinámico, un sistema orientado hacia la actividad libre, la alta productividad, el comercio cosmopolita y a larga distancia, la abundancia para todos; ha cultivado una clase de trabajadores libres y emprendedores que aman su nuevo mundo, que arriesgarán su vida por él, que están dispuestos a oponer su fuerza y su espíritu comunitarios a todas las amenazas. Queda claro, entonces, que no existe un peligro real de reacción. Entonces, ¿por qué Fausto se siente amenazado por la más leve huella del viejo mundo? Goethe desentraña, con extraordinaria sagacidad, los temores más hondos del desarrollista. Estos viejos, como Margarita, personifican lo mejor que puede ofrecer el viejo mundo. Son demasiado viejos, demasiado porfiados, tal vez hasta demasiado estúpidos, para adaptarse e irse; pero son bellas personas, la sal de la tierra allí donde están. Son su belleza y su nobleza las que tanto inquietan a Fausto. «Mi reino es infinito a los ojos, pero oigo la burla a mis espaldas.» Empieza a sentir que es aterrador volver la mirada atrás, mirar a la cara al viejo mundo. «Y si reposara allí del calor, sus sombras me llenarían de miedo.» Si tuviera que detenerse, algo oscuro de esas sombras podría alcanzarlo. «¡Suena esa campana y rabio!» (11235-11255).

Esas campanas de iglesia, desde luego, son el sonido de la culpa y la perdición y de todas las fuerzas sociales y físicas que destruyeron a la muchacha que amaba: ¿quién podría censurarlo por querer silenciar ese sonido para siempre? Sin embargo, las campanas de la iglesia fueron también el sonido que, cuando estaba a punto de morir, lo devolvieron a la vida. En esas campanas y en ese mundo hay más de él de lo que le gusta pensar. El poder mágico de las campanas en esa mañana de Pascua fue su poder de poner a Fausto en contacto con su niñez. Sin el vínculo vital con su pasado —fuente primaria de energía espontánea y deleite en la vida— nunca habría podido desarrollar la fuerza interior para transformar el presente y el futuro. Pero ahora que ha apostado toda su identidad al deseo de cambiar y a su poder de cumplir ese deseo, su vínculo con el pasado lo aterroriza.

Esa campana, el dulce perfume de esos tilos, me envuelven como una iglesia o una tumba.

Para el desarrollista, dejar de moverse, reposar en la sombra, dejar que los ancianos lo envuelvan, es la muerte. Y sin embargo, para un

hombre así, que actúa bajo las presiones explosivas del desarrollo, agobiado por la culpa que éste le acarrea, la promesa de paz de las campanas debe sonar como una bendición. Precisamente porque Fausto encuentra las campanas tan dulces, los bosques tan adorables, oscuros y profundos, se propone hacerlos desaparecer.

Los comentaristas del *Fausto* de Goethe pocas veces captan la resonancia dramática y humana de este episodio. De hecho es fundamental para la perspectiva histórica de Goethe. La destrucción por Fausto de Filemón y Baucis resulta ser el clímax irónico de su vida. Al matar a la anciana pareja, pronuncia la sentencia de muerte para sí mismo. Una vez que ha borrado toda huella de ellos y su mundo, ya no le queda nada por hacer. Ahora está dispuesto a pronunciar las palabras que sellan su vida en la plenitud y lo encaminan a la muerte: *Verweile doch, du bist so schoen!* ¿Por qué debería morir Fausto ahora? Las razones de Goethe no se refieren solamente a la estructura de la segunda parte de *Fausto,* sino a la estructura total de la historia moderna. Irónicamente, una vez que el desarrollista ha destruido el mundo premoderno, ha destruido toda su razón de estar en el mundo. En una sociedad totalmente moderna, la tragedia de la modernización —incluyendo su héroe trágico— llega naturalmente a su fin. Una vez que el desarrollista ha eliminado todos los obstáculos, él mismo se interpone en el camino, y debe desaparecer. Resulta que Fausto ha estado diciendo la verdad en mayor medida de lo que él suponía: las campanas de Filemón y Baucis, después de todo, estaban repicando por él. Goethe nos muestra cómo la categoría de las personas obsoletas, tan central en la modernidad, se traga al hombre que le diera vida y poder.

Fausto casi adivina su propia tragedia: casi, pero no del todo. Mientras permanece de pie en su balcón a media noche, contemplando las ruinas humeantes que serán eliminadas para construir por la mañana, súbita y sorprendentemente cambia la escena: del realismo concreto del terreno en construcción, Goethe nos lleva al ambiente simbolista del mundo interior de Fausto. Súbitamente cuatro mujeres espectrales de gris vuelan hacia él y dicen quiénes son: son Necesidad, Escasez, Zozobra y Culpa. Todas ellas son fuerzas que el programa de desarrollo de Fausto ha hecho desaparecer del mundo exterior; pero se han introducido como espectros dentro de su mente. Fausto está preocupado, pero se mantiene inflexible y expulsa a los tres primeros espectros. Pero el cuarto, el más vago y más profundo, Zozobra, continúa acosándolo. Fausto dice: «Todavía no me

he abierto camino hacia la libertad». Con esto quiere decir que todavía lo persigue la brujería, la magia, los fantasmas nocturnos. Irónicamente, no obstante, la amenaza a la libertad de Fausto no emana de la presencia de esas fuerzas oscuras, sino de la ausencia que pronto les impone. Su problema es que no puede mirar de frente a estas fuerzas y vivir con ellas. Ha luchado empecinadamente para crear un mundo sin escasez, necesidad o culpa; ni siquiera se siente culpable por Filemón y Baucis, aunque se siente triste. Pero no puede hacer desaparecer la zozobra de su mente. Esto podría convertirse en fuente de fuerza interior, sólo con que pudiera enfrentarse al hecho. Pero no puede soportar enfrentarse a nada que pueda arrojar sombras sobre su vida y sus obras brillantes. Fausto expulsa la zozobra de su mente como poco antes expulsara al diablo. Pero antes de partir, le echa su aliento y con él lo deja ciego. Mientras lo toca, le dice que ha estado ciego todo el tiempo; todas sus visiones y acciones han nacido de su oscuridad interior. La zozobra que él no quería admitir lo ha empujado a unas profundidades que están mucho más allá de su entendimiento. Destruyó a esos ancianos y su pequeño mundo —el mundo de su propia infancia— a fin de que su campo de visión y su actividad pudieran ser infinitos; al final, la infinita «Madre Noche», cuyo poder se negó a afrontar, es todo lo que ve.

La súbita ceguera de Fausto le da, en su última escena sobre la tierra, una grandeza arcaica y mítica: aparece como el igual de Edipo y Lear. Pero es un héroe característicamente moderno, y su herida sólo lo lleva a obligarse y obligar a sus trabajadores a trabajar más intensamente, para acabar rápidamente la tarea:

> Diríase que la noche se ha hecho más profunda; sólo en el interior brilla una clara luz; me daré prisa a ejecutar lo que pensado había; sólo la palabra del señor es lo que pesa [11499 ss.].

Y así continúa. Es en este punto, en medio de los ruidos de la construcción cuando se declara totalmente vivo, y por lo tanto, dispuesto a morir. Hasta en la oscuridad, su visión y su energía continúan pujantes; continúa luchando, desarrollándose y desarrollando el mundo que lo rodea hasta llegar al final.

EPÍLOGO: LA ÉPOCA FÁUSTICA Y LA ÉPOCA SEUDOFÁUSTICA

¿Quién es el protagonista de la tragedia? ¿Dónde se sitúa en la historia a largo plazo de los tiempos modernos? Si tratamos de localizar el tipo particular de entorno moderno que crea Fausto, es posible que al comienzo nos sintamos perplejos. La analogía más clara parece ser el tremendo impulso de la expansión industrial que estaba experimentando Inglaterra desde la década de 1760. Lukács hace esta asociación argumentando que el último acto de *Fausto* es una tragedia del «desarrollo capitalista» en su primera fase industrial [11]. El problema de esta tesis es que si prestamos atención al texto, los objetivos y motivos de Fausto son claramente no capitalistas. El Mefisto de Goethe, con su buen ojo para las oportunidades, su celebración del egoísmo y su genial falta de escrúpulos, se ajusta muy bien a un determinado tipo de empresario capitalista; pero el Fausto de Goethe está a muchos mundos de distancia. Mefisto indica continuamente oportunidades de hacer dinero en los proyectos de desarrollo de Fausto; pero el propio Fausto no podría estar menos interesado. Cuando dice que quiere «abrir a millones de personas un espacio vital no exento de peligros, pero en el que sean libres para seguir su curso», está claro que no construye para su propio beneficio a corto plazo, sino más bien para el futuro a largo plazo de la humanidad, en aras de la libertad y la felicidad públicas, que solamente se realizarán mucho después que él haya desaparecido. Si tratamos de recortar el proyecto fáustico para ajustarlo a las líneas del capitalismo, suprimiremos lo más noble y original en él y, además, lo que lo hace genuinamente trágico. Lo que Goethe quiere decir es que los horrores más profundos del desarrollo fáustico nacen de sus objetivos más honorables y de sus logros más auténticos.

Si queremos localizar visiones y designios fáusticos en la época en que Goethe es anciano, no debemos dirigir nuestros miradas a las realidades sociales y económicas del momento, sino a sus sueños radicales y utópicos; y además, no al capitalismo de la época, sino a su socialismo. A finales de la década de 1820, cuando fueron compuestas las últimas secciones de *Fausto*, entre las lecturas favoritas de Goethe se incluía el periódico parisino *Le Globe*, uno de los órganos del movimiento saint-simoniano, donde se acuñó la palabra *socialis-*

[11] *Ibid.*, pp. 196-200, 215-216.

me justo antes de la muerte de Goethe en 1832 [12]. Las *Conversaciones con Eckerman* estan llenas de referencias admirativas a los jóvenes escritores de *Le Globe*, entre los que se encontraban muchos científicos e ingenieros que al parecer apreciaban a Goethe tanto como éste los apreciaba a ellos. Una de las características de *Le Globe*, como de todos los escritos de Saint-Simon, era el flujo constante de propuestas de proyectos de desarrollo de largo alcance, a una escala enorme. Estos proyectos estaban muy por encima de los recursos imaginativos y financieros de los capitalistas de comienzos del siglo XIX quienes —especialmente en Inglaterra, donde el capitalismo era por entonces más dinámico— se orientaban fundamentalmente hacia el empresario individual, la rápida conquista de mercados, la persecución de beneficios inmediatos. Tampoco estos capitalistas estaban muy interesados en los beneficios sociales que, según los saint-simonianos, aportaría el desarrollo a gran escala: puestos de trabajo fijos e ingresos decentes para «la clase más pobre y numerosa», abundancia y bienestar para todos, nuevos modos de comunidad que fueran una síntesis de las organizaciones medievales y la energía y la racionalidad modernas.

No es de extrañar que los proyectos saint-simonianos fueran casi universalmente descartados como «utópicos». Pero fue justamente este utopismo el que conquistó la imaginación del viejo Goethe. Helo aquí, en 1827, entusiasmado con las propuestas de un canal de Panamá y emocionado por la perspectiva del glorioso futuro que se abría para América. «Me asombraría que Estados Unidos dejara escapar la oportunidad de tener una obra semejante en sus manos. Es de prever que este joven Estado, con su decidida predilección por el Oeste, en el plazo de treinta o cuarenta años habrá ocupado y poblado los grandes territorios más allá de las Montañas Rocosas».

[12] Sobre este fecundo y fascinante movimiento, las obras más interesantes en inglés son Frank Manuel, *The new world of Henri Saint-Simon*, 1956, Notre Dame, 1963, y *The prophets of Paris*, 1962, Harper Torchbooks, 1965, caps. 3 y 4. Véase también el estudio clásico de Durkheim de 1895, *Socialism and Saint-Simon*, traducido al inglés por Charlotte Sattler, con introducción de Alvin Gouldner (1958; Collier, 1962), que pone de manifiesto el componente saint-simoniano en la teoría y la práctica del Estado del bienestar del siglo XX; y los sagaces análisis de Lewis Coser, *Men of ideas*, Free Press, 1965, pp. 99-109; George Lichtheim, *The origins of socialism*, Praeger, 1969, pp. 39-59, 235-244 [*Los orígenes del socialismo*, Barcelona, Anagrama, 1970]; y Theodore Zeldin, *France, 1848-1945: Ambition, love and politics*, Oxford, 1973, especialmente pp. 82, 430-438, 553.

Mirando aún más lejos, Goethe confía en que «a lo largo del Océano Pacífico, donde la naturaleza ya ha formado los puertos más capaces y seguros, se levantarán gradualmente importantes centros comerciales, para el fomento de un gran intercambio entre China y las Indias Orientales y Estados Unidos». Con la aparición de una esfera de actividad transpacífica, «una comunicación más rápida entre las costas orientales y occidentales de Norteamérica [...] sería no sólo deseable, sino además absolutamente indispensable». Un canal entre los mares, en Panamá o más al norte, desempeñaría un papel fundamental en este desarrollo. «Todo esto está reservado al futuro y a un espíritu emprendedor». Goethe está seguro de que «resultarían innumerables beneficios para toda la raza humana». Sueña: «¡Ojalá pudiera vivir para verlo! Pero no será así». (Tiene setenta y ocho años, y está a cinco años de su muerte.) Goethe invoca entonces otros dos proyectos de desarrollo gigantescos, también favoritos de Saint-Simon: un canal que una el Danubio con el Rin y otro que atraviese el istmo de Suez. «¡Ojalá pudiera vivir para ver estas grandes obras! Valdría la pena durar cincuenta años más con ese fin» [13]. Vemos a Goethe en proceso de transformar los proyectos y programas de Saint-Simon en una visión poética, la visión que será realizada y dramatizada en el último acto de Fausto.

Goethe sintetiza estas ideas y esperanzas en lo que llamaré el «modelo fáustico» de desarrollo. Este modelo da una prioridad fundamental a gigantescos proyectos de energía y transporte a escala internacional. Aspira menos a beneficios inmediatos que a un desarrollo a largo plazo de las fuerzas productivas, que cree dará los mejores resultados para todos a la postre. En vez de dejar que empresarios y trabajadores se agoten en actividades aisladas, fragmentarias y competitivas, se esforzará por integrarlos a todos. Creará una síntesis históricamente nueva de poder público y privado, simbolizado por la unión de Mefisto, el filibustero y depredador privado que ejecuta la mayor parte del trabajo sucio, y Fausto, el planificador público que concibe y dirige al trabajo en su conjunto. Inaugurará un papel excitante y ambiguo para el intelectual moderno en la historia mundial —Saint-Simon llamó a este personaje el «organizador»; yo he preferido llamarlo el «desarrollista»— que puede reunir los recursos materiales, técnicos y espirituales y transformarlos en nuevas estructuras de la vida social. Por último, el modelo fáustico ofrecerá un nuevo modo de autoridad, una autoridad que deriva de la capacidad del líder para satisfacer la persistente necesidad de desarrollo aventurado, abierto, siempre renovado, de las gentes modernas.

[13] *Conversations of Goethe with Eckermann*, traducido al inglés por John Oxenford, editado por J. K. Moorehead, con introducción de Havelock Ellis, Everyman's Library, 1913, 21 de febrero de 1827, pp. 173-174.

Muchos de los jóvenes saint-simonianos de *Le Globe*, llegaron a distinguirse, principalmente durante el reinado de Napoléon III, como brillantes innovadores de la industria y las finanzas. Organizaron la red de ferrocarriles francesa; establecieron el Crédit Mobilier, un banco internacional de inversiones destinado a financiar la naciente industria energética mundial; y realizaron uno de los sueños predilectos de Goethe, el canal de Suez. Pero generalmente su escala y estilo visionario no fueron reconocidos en un siglo en que el desarrollo tendía a ser privado y fragmentario, los gobiernos permanecían en la retaguardia (y a menudo ocultaban sus actividades económicas) y la iniciativa pública, la planificación de largo alcance y el desarrollo regional sistemático eran despreciados como vestigios de la repudiada época mercantilista. Sólo en el siglo XX el desarrollo fáustico ha encontrado su medio. En el mundo capitalista ha emergido con mayor viveza en la proliferación de «autoridades públicas» y de superagencias destinadas a organizar inmensos proyectos de construcción, especialmente en el campo del transporte y la energía: canales y ferrocarriles, puentes y autopistas, presas y sistemas de irrigación, plantas de energía hidroeléctrica, reactores nucleares, nuevos pueblos y ciudades, exploración del espacio exterior.

Durante el último medio siglo, y especialmente a partir de la segunda guerra mundial, estas autoridades han introducido un «equilibrio inestable entre poder público y poder privado» que ha representado una fuerza fundamental para el crecimiento y el éxito del capitalismo [14]. Desarrollistas fáusticos tan diversos como David Lilienthal, Robert Moses, Hyman Rickover, Robert McNamara y Jean Monnet han utilizado este equilibrio para hacer que el capitalismo moderno sea mucho más imaginativo y elástico que el de hace un siglo. Pero el desarrollo fáustico ha sido una fuerza igualmente potente en los estados y economías socialistas aparecidos desde 1917. Tho-

[14] Andrew Shonfield, *Modern capitalism: the changing balance of public and private power*, Oxford, 1965, ve en la primacía de las autoridades públicas y en su capacidad para realizar una planificación de largo alcance coordinada internacionalmente el principal ingrediente del éxito del capitalismo contemporáneo.

mas Mann, que escribía en 1932, en medio del primer plan quinquenal soviético, estaba en lo cierto al colocar a Goethe en el punto nodal en que «la actitud burguesa se pasa [...] —si se toma la palabra en un sentido lo suficientemente amplio y se está dispuesto a entenderlo sin dogmatismos— al comunismo» [15]. Podemos encontrar visionarios y autoridades en el poder en todo el mundo actual, tanto en el Estado capitalista más avanzado como en los países socialdemócratas y en decenas de naciones que, independientemente de la ideología imperante, se consideran «subdesarrolladas» y ven como el primer punto en el orden del día un desarrollo rápido y heroico. El entorno característico que constituía el escenario del último acto de Fausto —la construcción inmensa que se extiende ilimitadamente en todas direcciones, que cambia constantemente y obliga a cambiar a los personajes en primer plano— se ha convertido en el escenario de la historia mundial actual. Fausto, el Desarrollista, que todavía era marginal en el mundo de Goethe, estaría completamente a sus anchas en el nuestro.

Goethe ofrece un modelo de acción social en torno al cual convergen las sociedades adelantadas y atrasadas, las ideologías capitalistas y socialistas. Pero Goethe insiste en que se trata de una convergencia terrible y trágica, sellada con la sangre de sus víctimas y levantada con sus huesos, que aparece en todas partes bajo las mismas formas y colores. El proceso de desarrollo que las mentes creativas del siglo XIX concibieron como una gran aventura humana, se ha transformado en nuestra época en una necesidad vital para todas las naciones y todos los sistemas sociales del mundo. El resultado ha sido que las autoridades en materia de desarrollo han acumulado en todas partes poderes enormes, incontrolados y, demasiado a menudo, letales.

En los llamados países subdesarrollados, los planes sistemáticos de desarrollo rápido han significado, generalmente, la represión sistemática de las masas. Habitualmente esto ha tomado dos formas diferenciadas aunque por lo general entremezcladas. La primera ha implicado que de las masas se ha extraído hasta la última gota de fuerza de trabajo —las «víctimas humanas que derramaban su sangre» y el «dolor del suplicio que resonaba por la noche» de Fausto— para construir las fuerzas productivas y al mismo tiempo restringir drásticamente el consumo masivo con el fin de crear un excedente para la reinversión en la economía. La segunda forma entraña actos destructivos aparentemente gratuitos —la destrucción por Fausto de Filemón y Baucis, sus campanas y sus árboles— no para crear alguna utilidad material, sino para expresar simbólicamente que la nueva sociedad deberá quemar todos los puentes, para que sea imposible volverse atrás.

La primera generación soviética, especialmente durante los años de Stalin, ilustra con gran nitidez ambos horrores. El primer proyecto de desarrollo de Stalin de cara a la galería, el canal del mar Blanco (1931-1933), sacrificó cientos de miles de obreros, más que suficientes para dejar atrás cualquier proyecto capitalista contemporáneo. Y Filemón y Baucis podrían representar muy bien a los millones de campesinos muertos entre 1932 y 1934 por interponerse en el camino de los planes estatales de colectivización de la tierra que hacía apenas una década habían ganado en la revolución.

Pero lo que hace que estos proyectos, en lugar de fáusticos, sean seudofáusticos, y que no sean tanto una tragedia como un teatro del absurdo y la crueldad, es el hecho desgarrador —a menudo olvidado en Occidente— de que *no sirvieron de nada.* El acuerdo entre Nixon y Brezhnev sobre el trigo en 1972 debería ser suficiente para recordarnos que el intento estalinista de colectivizar la tierra no sólo fue causante de la muerte de millones de personas, sino que también asestó a la agricultura rusa un fuerte golpe del que nunca se ha repuesto. En cuanto al canal, Stalin parece haber estado tan decidido a crear un *símbolo* visible de desarrollo que presionó y empujó el proyecto de tal forma que sólo retrasó la *realidad* del desarrollo. Así, trabajadores e ingenieros nunca dispusieron del tiempo, el dinero o el equipo necesarios para la construcción de un canal lo suficientemente profundo y seguro como para transportar los cargueros del siglo XX; en consecuencia, el canal nunca ha desempeñado un papel significativo en el comercio o la industria soviéticos. Aparentemente todo lo que el canal podía transportar eran los vapores para turistas que en la década de 1930 viajaban repletos de escritores soviéticos y extranjeros bien dispuestos a proclamar las glorias de la obra. El canal fue un éxito publicitario; pero si se hubiera dedicado a la obra misma la mitad de la atención prestada a la campaña de relaciones públicas habría habido muchas menos víctimas, y el desarrollo habría sido mucho más real y, el proyecto habría sido una auténtica tragedia en vez de una

[15] «Goethe as a representative of the bourgeois age», en *Essays of three decades*, traducido al inglés por Harriet Lowe-Porter, Knopf, 1953, p. 91.

farsa brutal en la que personas reales murieron por seudoacontecimientos *.

Hay que señalar que en los años veinte, antes de Stalin, todavía se podía hablar de los costes humanos del progreso de manera honrada y exploratoria. Los cuentos de Isaac Babel, por ejemplo, están llenos de pérdidas trágicas. En «Froim Grach» (rechazado por los censores) un viejo bribón falstaffiano es matado sumariamente, sin mayores razones, por la Checa. Cuando el narrador, miembro también de la policía política, protesta indignado, el que lo ha matado replica: «Dime como chequista, dime como revolucionario: ¿de qué servía este hombre a la sociedad del futuro?». El descorazonado narrador no puede encontrar respuesta, pero decide llevar al papel su visión de las vidas imperfectas, pero buenas, que la revolución ha destruido. Esta historia, aunque se enmarca en el pasado reciente (la guerra civil) resultó una profecía adecuada y cruel del futuro, incluyendo el del propio Babel [16].

Lo que hace que el caso soviético sea particularmente deprimente es que sus despropósitos seudofáusticos han tenido una influencia enorme en el Tercer Mundo. Han sido muchas las clases dominantes contemporáneas, tanto coroneles de derechas como comisarios de izquierdas, que han mostrado una debilidad fatal (más fatal para sus súbditos, desgraciadamente, que para ellos mismos) por los proyectos y las campañas grandiosas que encarnan el gigantismo y la crueldad de Fausto sin ninguna de sus habilidades técnicas y científicas, sin su genio organizativo o su sensibilidad política para los verdaderos deseos y necesidades del pueblo. Millones de personas han sido víctimas de desastrosas políticas de desarrollo concebidas megalomaníacamente y ejecutadas sin sensibilidad ni eficacia, que a la postre han desarrollado poco más que los poderes y la fortuna personal de los gobernantes. Los seudo-Faustos del Tercer Mundo, en apenas una

* Solyenitsin dedica al canal algunas de sus páginas más cáusticamente brillantes. Muestra cómo los imperativos técnicos de la obra fueron sistemáticamente violados desde el comienzo, en el afán de demostrar al mundo que la modernización podía ser realizada de la noche a la mañana a fuerza de voluntad revolucionaria exclusivamente. Solyenitsin se muestra especialmente mordaz cuando habla de la disposición de los escritores, incluidos algunos de los mejores, para adoptar y transmitir mentiras tecnopastorales, aun cuando los cadáveres yacían bajos sus pies. *The Gulag Archipielago*, traducido al inglés por Thomas Whitney, Harper & Row, 1975, II, pp. 85-102. [*El archipiélago Gulag*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976].

[16] En *Isaac Babel: the lonely years, 1925-1939*, compilado por Nathalie Babel, traducido al inglés por Max Hayward, Noonday, 1964, pp. 10-15.

generación, se han hecho notoriamente expertos en la manipulación de las imágenes y los símbolos del progreso —las relaciones públicas del seudodesarrollo se han convertido en una importante industria mundial y próspera desde Teherán a Pekín— pero visiblemente incapaces de generar un auténtico progreso que compense la miseria y la devastación reales que traen consigo. De vez en cuando, un pueblo consigue expulsar a sus seudodesarrollistas: como el shah de Irán, ese seudofáustico de clase mundial. Entonces, durante un corto tiempo —raras veces más que un corto tiempo— el pueblo puede tomar en sus manos su desarrollo. Si es sagaz y afortunado, creará y pondrá en escena sus propias tragedias de desarrollo, interpretando simultáneamente los papeles de Fausto y Margarita/Filemón-Baucis. Si no tiene suerte, sus breves momentos de acción revolucionaria solamente conducirán a nuevos sufrimientos que no lleven a ninguna parte.

En los países industriales más avanzados del mundo, el desarrollo ha adoptado formas más auténticamente fáusticas. Aquí los dilemas trágicos definidos por Goethe han permanecido imperativamente vigentes. Se ha visto —y Goethe lo habría podido predecir— que bajo las presiones de la economía del mundo moderno, el proceso de desarrollo debe pasar a su vez por un perpetuo desarrollo. Donde esto sucede, todas las personas, cosas, instituciones y entornos que en un momento histórico son innovadores y vanguardistas, en el momento siguiente se quedan atrasados y obsoletos. Incluso en las áreas del mundo más desarrolladas, todos los individuos, grupos y comunidades están bajo una presión constante e implacable para que se reconstruyan; si se detienen a descansar, a ser lo que son, son barridos del mapa. La cláusula fundamental del contrato de Fausto con el diablo —que si alguna vez se detiene y dice: «*Verweile doch, du bist so schoen*», será destruido— es aplicada hasta las últimas consecuencias en millones de vidas cada día.

Durante la generación pasada, incluso durante la crisis económica de los años setenta, el proceso de desarrollo se extendió, a menudo a un ritmo febril, hasta los sectores más remotos, atrasados y aislados de las sociedades avanzadas. Transformó innumerables pastizales y campos en plantas químicas, sedes de grandes empresas, centros comerciales suburbanos (¿cuántos naranjales quedan en el Orange County de California?). Transformó miles de barrios urbanos en autopistas y aparcamientos, o en World Trade Centers y Peachtree Plazas, o en solares yermos y abandonados —donde, irónicamente, la

hierba ha empezado a crecer nuevamente entre los escombros, mientras pequeñas bandas de valientes agricultores marcan nuevas fronteras— o, como en la historia típica de los logros urbanos de los setenta, en parodias de su antigua personalidad, con su pátina de vejez brillantemente aireada. De las abandonadas ciudades fabriles de Nueva Inglaterra a los montes Apalaches surcados por las minas a cielo abierto, al South Bronx, o al Love Canal, el desarrollo insaciable ha dejado una estela espectacular de devastación. Las palas que hicieron sentirse vivo a Fausto y que produjeron el último sonido que escuchara al morir, se han convertido hoy en excavadoras gigantescas cargadas de dinamita. Hasta los Faustos de ayer podrían verse convertidos en los Filemón y Baucis de hoy, enterrados bajo las ruinas del lugar donde transcurrían sus vidas, tal como las entusiastas Margaritas de hoy son aplastadas por el engranaje o cegadas por la luz.

En estos países industriales avanzados, el mito de Fausto ha servido en las dos últimas décadas como una especie de prisma para una gran gama de visiones sobre nuestras vidas y nuestro tiempo. *Life against death*, de Norman O. Brown (1959), ofrece una crítica fascinante del ideal fáustico de desarrollo: «La inquietud fáustica del hombre en la historia muestra que los hombres no se satisfacen con la satisfacción de sus deseos conscientes». Brown esperaba que el pensamiento psicoanalítico, interpretado radicalmente, pudiera «ofrecer una salida a la pesadilla del "progreso" infinito y del descontento fáustico infinito, una salida a la neurosis humana, una salida a la historia». Brown veía en Fausto, primordialmente, un símbolo de la acción y la angustia históricas: «El hombre fáustico es un hombre que hace historia». Pero si la represión sexual y física pudieran de algún modo ser superadas —ésta era la esperanza de Brown—, entonces «el hombre estaría dispuesto a vivir en vez de hacer historia». Entonces «la carrera sin reposo del hombre fáustico llegaría a su fin, porque estaría satisfecho y podría decir: *Verweile doch, du bist so schoen*»[17]. Como Marx después de *El Dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte*, y el Stephen Dedalus de Joyce, Brown experimentaba la historia como una pesadilla de la que deseaba despertar; sólo que su pesadilla, a diferencia de la de aquéllos, no era una situación histórica concreta, sino la historicidad como tal. Sin embargo, iniciativas intelectuales como la de Brown ayudaron a muchos de sus contemporáneos a desarrollar una perspectiva crítica sobre su período histórico, la confortablemente ansiosa era de Eisenhower. Aun cuando Brown proclamaba detestar la historia, ocuparse de Fausto fue un gesto histórico de gran audacia: de hecho, un acto fáustico de por sí. Como tal, prefiguró y alimentó las iniciativas radicales de la década siguiente.

[17] *Life against death: the psychoanalytic meaning of history*, Wesleyan, 1959, pp. 18-19, 91 [*Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, México, Mortiz].

Durante los años sesenta, Fausto continuó desempeñando importantes papeles simbólicos. Se puede decir que algunos de los primeros movimientos radicales de la década estuvieron animados por una visión fáustica. Esta se plasmó con fuerza, por ejemplo, en la marcha masiva sobre el Pentágono de octubre de 1967. Esta manifestación, que Norman Mailer inmortalizó en *Armies of the night*, representó un exorcismo simbólico realizado en nombre de una vasta amalgama sincretista de dioses familiares y exóticos, con la intención de expulsar a los demonios estructurales del Pentágono. (Liberado del peso, proclamaron los exorcistas, el edificio levitaría y flotaría o volaría.) Para los participantes en este memorable acto, el Pentágono era la apoteosis de una construcción fáustica malograda, una construcción que había creado las más virulentas máquinas de destrucción del mundo. Nuestra manifestación, y nuestro movimiento por la paz en su conjunto, nos parecían una acusación a las visiones y designios fáusticos de Norteamérica. Y sin embargo la manifestación fue una construcción espectacular por derecho propio, una de las pocas oportunidades de la izquierda norteamericana de expresar sus propias añoranzas y aptitudes fáusticas. Las extrañas ambivalencias de todo el asunto se hicieron sentir a medida que nos acercábamos al edificio —parecía que podríamos seguir acercándonos para siempre, sin llegar allí nunca: era un entorno perfectamente kafkiano— y algunas de las pequeñas figuras del interior enmarcadas en las lejanas ventanas (las ventanas son ultrafáusticas, dijo Spengler) señalaban, saludaban e incluso tendían sus brazos para abrazarnos, como si reconocieran en nosotros almas gemelas, nos tentaran o nos invitaran a entrar. No mucho después las porras de los soldados y los gases lacrimógenos clarificarían la distancia entre nosotros; pero la clarificación fue un alivio cuando llegó, y antes de que llegara hubo algunos momentos problemáticos. Tal vez Mailer estuviera pensando en ese día cuando escribió, en los últimos años de la década: «Somos una época fáustica decidida a encontrar a Dios o al diablo antes de irnos, y la esencia

ineluctable de lo auténtico es nuestra unica llave para abrir la cerradura» [18].

Fausto ocupó un lugar igualmente importante en la visión muy diferente de los sesenta, que podríamos llamar «pastoral». Su papel en la pastoral de los sesenta fue, específicamente, el de ser sacado a pastar. Sus deseos, impulsos y habilidades permitieron a la humanidad hacer grandes descubrimientos científicos y crear un arte magnífico, transformar el entorno natural y humano y crear la economía de la abundancia de la que han empezado a disfrutar recientemente las sociedades avanzadas. Ahora, no obstante, en virtud de su propio éxito, el «hombre fáustico» se ha vuelto históricamente obsoleto. Este argumento fue desarrollado por el biólogo molecular Gunther Stent en un libro llamado *The coming of the golden age: a view of the end of progress*. Stent utilizó los grandes avances en su propia ciencia, específicamente el reciente descubrimiento del ADN, para alegar que los logros de la cultura moderna dejaban a esa cultura satisfecha pero exhausta, sin tener a donde ir. El desarrollo económico moderno y la evolución social global había llegado, por un proceso similar, al final del camino. La historia nos había llevado a un punto en que «el bienestar económico se da por supuesto», y ya no queda nada significativo por hacer:

> Y aquí podemos percibir una contradicción interna del progreso. El progreso depende del esfuerzo del hombre fáustico, cuya fuente de motivación es la idea del deseo de poder. Pero cuando el progreso ha llegado lo suficientemente lejos como para proporcionar un ambiente de seguridad económica para todos, la ética social resultante obra en contra de la transmisión del deseo de poder a los hijos, abortando por tanto el desarrollo del hombre fáustico.

A través de un proceso de selección natural, el hombre fáustico fue gradualmente eliminado del entorno que él había creado.

La generación más joven, que ha crecido en este nuevo mundo,

[18] «A course in film-making», *New American Review*, n.° 12, 1971, p. 241. Sobre el Pentágono y sus exorcistas, *The armies of the night*, Signet, 1968, especialmente pp. 135-145 [*Los ejércitos de la noche*, Barcelona, Grijalbo, 1973]; mis propios recuerdos y meditaciones en una versión anterior de esta ensayo, «Sympathy for the Devil: Faust, the 1960s, and the tragedy of development», *[New]. American Review*, n.° 19, 1974, especialmente pp. 22-40, 64-75; y Morris Dickstein, *Gates of Eden*, pp. 146-148, 260-261.

claramente no sentía deseo de acción o logro, poder o cambio; solamente le importaba decir *Verweile doch, du bist so schoen* y seguir diciéndolo hasta el final de sus días. Estos hijos del futuro podían ser vistos retozando, cantando, bailando, haciendo el amor y drogándose al sol de California. El cuadro de Lucas Cranach sobre la edad de oro, que Stent utilizó como portada, no es «nada más que una visión profética de la moda hippie en el Golden Gate State Park».

La consumación futura de la historia sería «un período de estancamiento general»; el arte, la ciencia y el pensamiento podrían seguir existiendo, pero harían poco más que marcar el tiempo y disfrutar de la vida. «El hombre fáustico de la Edad del Hierro verá con disgusto la perspectiva de sus ricos sucesores dedicando su abundante tiempo libre a los placeres sensuales [...] Pero el hombre fáustico haría mejor en enfrentarse al hecho de que precisamente *esta* Edad de Oro es el fruto de sus esfuerzos frenéticos, y de que ahora no sirve de nada desear que fuera diferente». Stent finalizaba con una nota triste y casi elegíaca: «Milenios de hacer arte y ciencia transformarán finalmente la tragicomedia de la vida en un *happening*» [19]. Pero la nostalgia de una vida fáustica es el signo más seguro de obsolescencia. Stent vio el futuro y éste actuó *.

Es difícil releer estas pastorales de los sesenta sin sentir una tristeza nostálgica, no tanto por los hippies de ayer como por la creencia prácticamente unánime —compartida por los intachables ciudadanos que más despreciaban a los hippies— de que una vida de abundancia estable, ocio y bienestar había llegado para no marcharse. De hecho, entre los sesenta y los setenta ha habido muchas continuidades, pero la euforia económica de esos años —John Brooks, en su descripción de Wall Street en la década de 1960 los llamaba «los años *go-go*»— parece ahora pertenecer a un mundo totalmente diferente. En un plazo notablemente breve, la confianza optimista fue totalmente destruida. La crisis energética que se cernía sobre los años setenta, con sus dimensiones ecológicas y tecnológicas, económicas y

[19] Gunter Stent, *The coming of the golden age: a view of the end of progress*, que recoge un ciclo de conferencias pronunciadas en Berkeley en 1968 y publicadas por el American Museum of Natural History, Natural History Press, 1969, pp. 83-87, 134-138. [*El advenimiento de la edad de oro*, Barcelona, Seix Barral, 1973].

* Este libro cobró nueva vida en los setenta, cuando ayudó a configurar la retórica, y tal vez la sensibilidad del gobernador de California Jerry Brown. Brown hizo una amplia distribución de ejemplares entre sus ayudantes y, para conocer las claves de su pensamiento, remitía a los informadores a esta obra.

políticas, generó oleadas de desencanto, amargura y perplejidad que a veces se transformaron en pánico y desesperación histérica, e inspiró un saludable y enérgico autoanálisis que, sin embargo, degeneró a menudo en un odio y una laceración morbosos de sí mismo.

Ahora, para muchos, todo un proyecto de modernización que había durado siglos aparecía como un error desastroso, un acto de maldad y desorden cósmico. Y la figura de Fausto aparecía en un nuevo papel simbólico, como el demonio que había privado a la humanidad de su unidad primigenia con la naturaleza y nos había empujado por el camino de la catástrofe. «Hay en el aire una sensación de desesperación», escribía en 1973 un antropólogo cultural llamado Bernard James, «la sensación de que el hombre ha sido catapultado por la ciencia y la tecnología a una era nueva y precaria». En esta era, «período final de la decadencia de nuestro mundo occidental, la situación está clara. Vivimos en un planeta superpoblado y saqueado, y debemos terminar con el saqueo o pereceremos». El libro de James tiene un título apocalíptico, típico de los setenta, *The death of progress*. Su fuerza letal, que tenía que ser destruida antes de que destruyera a toda la humanidad, era la «moderna cultura del progreso», y Fausto su héroe cultural número uno. James no parecía muy dispuesto a denunciar y renunciar a todos los modernos descubrimientos científicos e innovaciones tecnológicas. (Mostraba una particular ternura por los ordenadores.) Pero sí decía que «la necesidad de saber, tal como la entendemos hoy, podría ser un mortal deporte cultural», que debería ser radicalmente restringido, si no arrancado de raíz. Después de pintar vívidos cuadros de posibles desastres nucleares, y de formas monstruosas de guerra biológica e ingeniería genética, James insistía en que estos horrores emanaban naturalmente del «ansia de cometer el pecado de Fausto nacida en el laboratorio» [20]. Así el villano fáustico, tan querido de los tebeos del Capitán América y los editoriales del *New Yorker* de finales de los años setenta, levantaba la cabeza. Es notable observar cómo las pastorales de los sesenta y los apocalipsis de los setenta se unen para decir que si la humanidad quiere sobrevivir —vivir la buena vida (años sesenta) o vivir al menos (años setenta)— el «hombre fáustico» debe desaparecer.

A medida que, durante los años setenta, se intensificaba el debate sobre la conveniencia y las limitaciones del crecimiento económico, y sobre las mejores maneras de producir y conservar la energía, los

[20] Bernad James, *The death of progress*, Knopf, 1973, pp. xiii, 3, 10, 55, 61.

autores ecologistas y contrarios al crecimiento encasillaban a Fausto en el papel de «desarrollista» primario, capaz de hacer trizas el mundo entero en aras de una expansión insaciable, sin preguntarse ni preocuparse por lo que un crecimiento ilimitado supondría para la naturaleza o el hombre. No necesito decir que ésta es una distorsión absurda de la historia de Fausto, que convierte la tragedia en melodrama. (Sin embargo, se parece a las representaciones fáusticas de títeres que Goethe viera en su infancia.) Lo que me parece más importante es señalar el vacío intelectual que surge cuando Fausto es eliminado del escenario. Prácticamente todos los diversos defensores de la energía solar, eólica e hidráulica, de las fuentes de energía pequeñas y descentralizadas, de las «tecnologías intermedias», de la «economía estable», son enemigos de la planificación a gran escala, de la investigación científica, de la innovación tecnológica, de la organización compleja [21]. Y sin embargo, para que cualquiera de sus planes y visiones pueda ser adoptado realmente por un número significativo de personas, tendría que producirse la redistribución más radical del poder político y económico. E incluso esto —que significaría la disolución de General Motors, Exxon, Con Edison y similares, y la redistribución de todos sus recursos entre el pueblo— sería sólo el preludio de la reorganización más extensa y asombrosamente compleja de todo el entramado de la vida cotidiana. Ahora bien, los argumentos en contra del crecimiento o en favor de energías alternativas no tienen nada de estrafalarios, y desde luego están llenos de ideas ingeniosas e imaginativas. Lo estrafalario es que, dada la magnitud de las tareas históricas que les aguardan, nos exhorten, en palabras de E. F. Schumacher, a «pensar en pequeño». La realidad paradójica que escapa a la mayoría de esos escritores es que en la sociedad moderna sólo el más sistemático y extravagante «pensar en grande» puede abrir cauces para «pensar en pequeño» [22]. Por lo tanto los defensores del

[21] Véanse por ejemplo, los influyentes E. F. Schumacher, *Small is beautiful: economics as if people mattered*, Harper & Row, 1973 [*Lo pequeño es hermoso*, Barcelona, Blume, 1984]; L. S. Stavrianos, *The promise of the coming Dark Age*, W. H. Freeman, 1976; Leopold Kohr, *The overdeveloped nations: the diseconomies of scale*, Schocken, 1977, pero publicado en alemán y castellano en 1962 [*El superdesarrollo. Los peligros del gigantismo*, Barcelona, Miracle, 1962]; Iván Illich, *Toward a history of needs*, Pantheon, 1977.

[22] Esta conciencia se puede encontrar con la mayor claridad en las obras de Barry Commoner: *The closing circle*, 1971, *The poverty of power*, 1976, [*La escasez de energía*, Barcelona, Plaza Janés, 1977], y más recientemente *The politics of energy*, 1979, todas ellas editadas por Knopf.

recorte de la energía, el crecimiento limitado y la descentralización, en vez de condenar a Fausto, deberían acogerlo como el hombre del momento.

El único grupo contemporáneo que no sólo ha utilizado el mito fáustico, sino que también ha comprendido su profundidad trágica, es la colectividad de los científicos nucleares. Los pioneros nucleares que experimentaron la enceguecedora explosión de luz de Alamogordo («¡Dios mío! ¡Esos muchachos de pelo largo han perdido el control!») nunca aprendieron a exorcizar al temible Espíritu de la Tierra nacido de la creatividad de sus mentes. Los «científicos preocupados» de la época de posguerra establecieron un estilo de ciencia y tecnología típicamente fáustico, impulsados por el sentimiento de culpa y la inquietud, por la angustia y la contradicción. Ello se oponía radicalmente al modo de ciencia planglossiano imperante en los círculos dominantes, militares, industriales o políticos, entonces como ahora, que asegura al mundo que todo problema es fortuito y transitorio y que finalmente todo será para bien. En una época en que todos los gobiernos mentían sistemáticamente al pueblo acerca de los peligros de las armas nucleares y la guerra nuclear, fueron sobre todo los obsesionados veteranos del Proyecto Manhattan (Leo Szilard fue el más heroico) quienes lúcidamente explicaron la verdad y comenzaron la lucha por conseguir el control civil de la energía atómica, restricciones de las pruebas nucleares y un control internacional de armamentos [23]. Su proyecto contribuyó a mantener viva la conciencia fáustica y a refutar la afirmación mefistofélica de que los hombres solamente pueden hacer cosas grandiosas en este mundo bloqueando sus sentimientos de culpa y preocupación. Mostraron cómo tales emociones pueden conducir a una acción que puede ser muy creativa en la organización de la supervivencia de la humanidad.

En los últimos años, los debates acerca de la energía nuclear han

[23] Esta historia es relatada con una gran fuerza dramática en Robert Jungk, *Brighter than a thousand suns: a personal history of the atomic scientists*, 1956, traducida por James Cleugh, Harcourt Brace, 1958 [*Más brillante que mil soles*, Barcelona, Argos, 1976], y enriquecida con fascinantes detalles en Alice Kimball Smith, *A peril and a hope: the scientists' movement in America 1945-1947*, MIT, 1965. Jungk hace especial hincapié en el conocimiento que tenían los pioneros nucleares del *Fausto* de Goethe y en su conciencia de sus directas implicaciones para ellos y su empresa. También utiliza hábilmente el tema de Fausto para interpretar el ascenso, la caída y la ambigua redención de J. Robert Oppenheimer.

generado nuevas metamorfosis de Fausto. En 1971, Alvin Weinberg, un físico y administrador brillante, durante muchos años director del Oak Ridge Laboratory, invocó a Fausto en el clímax de un discurso muy polémico sobre «Instituciones sociales y energía nuclear»:

Nosotros, los expertos nucleares [dijo Weinberg] hemos hecho un trato fáustico con la sociedad. Por una parte ofrecemos —en el quemador catalítico nuclear— una fuente inagotable de energía [...] Pero el precio que pedimos a la sociedad por esta mágica fuente de energía es la vigilancia y la longevidad de unas instituciones sociales a las que no estamos acostumbrados.

Para apoyar esta «fuente casi inagotable de energía barata y limpia», los hombres, las sociedades y las naciones del futuro tendrán que mantener una «eterna vigilancia» contra los graves peligros que pueden ser no únicamente tecnológicos —de hecho esto sería lo de menos— sino también sociales y políticos.

Ahora bien, este libro no es el lugar adecuado para discutir los méritos y los deméritos del perturbador y profundamente problemático trato nuclear de Weinberg. Pero sí es el lugar para tomar nota de lo que hace con Fausto. El punto decisivo aquí es que los científicos («nosotros, los expertos nucleares») ya no interpretan el papel de Fausto. En lugar de eso desempeñan el papel de la parte que ofrece el trato: esto es Mefistófeles, «el espíritu que todo lo niega». Una imagen de sí mismo extraña y enormemente ambigua, que probablemente no ganará premios de relaciones públicas, pero atractiva en su (tal vez inconsciente) candor. Pero es el corolario de este reparto lo que más importa: el protagonista fáustico de Weinberg, que debe aceptar o rechazar el trato, es «la sociedad», es decir, todos nosotros. Lo que quiere decir es que el impulso fáustico hacia el desarrollo ha llegado a animar a todos los hombres y mujeres modernos. Como resultado, «la sociedad deberá elegir, y es una elección que nosotros, los expertos nucleares, no tenemos derecho a imponer» [24]. Esto significa que cualesquiera que sean los tratos fáusticos que se hagan —o no se ha-

[24] «Social institutions and nuclear energy», discurso pronunciado ante la American Asociation for the Advancement of Science en 1971, y recogido en *Science*, 7, julio de 1972, pp. 27-34. Para una crítica típica, Garrett Hardin, «Living with the Faustian bargain», junto con una respuesta de Weinberg, en *Bulletin of the Atomic Scientists*, noviembre de 1976, pp. 21-29. Más recientemente, después de Three Mile Island, véanse las columnas anónimas de «Talk of the town», en *The New Yorker*, 9 y 23 de abril de 1979, y varias columnas en el *New York Times* firmadas por Anthony Lewis, Tom Wicker y John Oakes.

gan—, tenemos no sólo el derecho, sino también la obligación de participar en su elaboración *. No podemos ceder la responsabilidad del desarrollo a ningún cuadro de expertos, precisamente porque, en el proyecto de desarrollo, todos somos expertos. Si los cuadros científicos y tecnológicos han acumulado amplios poderes en la sociedad moderna, es solamente porque sus valores y visiones se han hecho eco de los nuestros amplificándolos y realizándolos. Sólo han creado los medios para satisfacer los fines que ha adoptado el público moderno: un desarrollo sin fin de la personalidad y la sociedad, una transformación incesante de todo el mundo interior y exterior. Como miembros de la sociedad moderna, somos responsables de la dirección en que nos desarrollamos, de nuestros objetivos y logros, de nuestros costes humanos. Nuestra sociedad nunca podrá controlar sus eruptivas «potencias infernales» si pretende que sus científicos sean los únicos sin controlar. Uno de los rasgos básicos de la vida moderna es que hoy en día todos somos «muchachos de pelo largo».

Los hombres y mujeres modernos que tratan de conocerse a sí mismos bien podrían comenzar por Goethe que, con *Fausto*, nos proporcionó nuestra primera tragedia del desarrollo. Es una tragedia a la que nadie quiere enfrentarse —ya se trate de países avanzados o atrasados, de ideólogos capitalistas o socialistas— pero que todos continúan poniendo una y otra vez en escena. Las perspectivas y visiones de Goethe pueden ayudarnos a ver cómo la crítica de la modernidad más plena y profunda puede venir de quienes han abrazado su romance y su aventura con más ardor. Pero si *Fausto* es una crítica, también es un desafío —para nuestro mundo aún más que para el de Goethe— de imaginar y crear nuevos modos de modernidad en los que el hombre no exista en beneficio del desarrollo, sino el desarrollo en beneficio del hombre. La construcción inacabada de Fausto es el terreno vibrante, pero movedizo, en que todos debemos plantar nuestros jalones y construir nuestras vidas.

---

* Desgraciadamente, buena parte de la fuerza de la percepción fáustica de Weinberg era minada por su otro paradigma básico: la imagen infinitamente citada de un «sacerdocio nuclear». Esta orden sagrada secular, de la que aparentemente Weinberg quería ser el fundador, protegería a la humanidad de los riesgos de la energía nuclear y vencería para siempre sus potencialidades diabólicas. Obviamente Weinberg no captó la contradicción radical entre su visión fáustica y sus aspiraciones eclesiásticas. Un cierto conocimiento del *Fausto* de Goethe, y especialmente del trato que da Goethe a la Iglesia y los sacerdotes, podría hacer aclarado esta antinomia.

2. TODO LO SOLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE: MARX, EL MODERNISMO Y LA MODERNIZACION

El nacimiento de la mecanización y la industria moderna... fue seguido de una irrupción violenta semejante a una avalancha por su intensidad y extensión. Todos los límites de la moral y la naturaleza, la edad y el sexo, el día y la noche, fueron superados. El capital celebró sus orgías.

—*El capital*, libro I

Soy el espíritu que todo lo niega.

—Mefisto en *Fausto*

¡Autodestrucción innovadora!

—Anuncio de Mobil Oil, 1978

Una carta comercial del archivo de investigaciones de Shearson Hyden Stone, Inc., lleva esta cita de Heráclito: «Todo fluye, nada permanece».

—«Shearson chief builds a new Wall Street giant», reportaje del *New York Times*, 1979

... ese desorden aparente que en realidad es el grado más alto del orden burgués.

Dostoievski en Londres, 1862

Hemos visto cómo el *Fausto* de Goethe, universalmente considerado como la primera expresión de la búsqueda espiritual moderna, alcanza su culminación —y también su catástrofe trágica— en la transformación de la vida material moderna. Pronto veremos cómo la fuerza y la originalidad reales del «materialismo histórico» de Marx residen en la luz que arroja sobre la vida espiritual moderna. Ambos autores comparten una perspectiva que en su tiempo estaba mucho más extendida que en el nuestro: la creencia de que la «vida moderna» implica un todo coherente. Ese sentido de la totalidad subyace en el juicio de Pushkin sobre *Fausto* como «una *Ilíada* de la vida moderna». Presupone una unidad entre vida y experiencia que incluye la política y la psicología modernas, la industria y la espiritualidad moder-

nas, las clases dominantes y las clases trabajadoras modernas. Este capítulo intentará recuperar y reconstruir la visión de Marx de la vida moderna como un todo.

Vale la pena señalar que este sentido de la totalidad va a contrapelo del pensamiento contemporáneo. El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimentos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la «modernización» en economía y política; el «modernismo» en el arte, la cultura y la sensibilidad. Si tratamos de situar a Marx en medio de este dualismo, no resulta sorprendente descubrir que está muy presente en la literatura sobre la modernización. Incluso los autores que pretenden refutarlo reconocen generalmente que para sus propias obras la de Marx es una fuente y un punto de referencia fundamentales [1]. Por el contrario, en la literatura sobre el modernismo, Marx no es reconocido en absoluto. A menudo se retrocede hasta su generación, la generación de 1840 —a Baudelaire, Flaubert, Wagner, Kierkegaard, Dostoievski— para buscar el origen de la cultura y la conciencia modernistas, pero el propio Marx ni siquiera cuenta con una rama en el árbol genealógico. Si se le llega a mencionar en esta compañía, es en calidad de ornamento o de superviviente de una época anterior y más inocente —digamos la Ilustración— cuyas visiones claras y sólidos valores han sido supuestamente destruidos por el modernismo. Algunos escritores (como Vladimir Nabokov) describen el marxismo como un peso muerto que aplasta al espíritu modernista; otros (como Georg Lukács, en sus años comunistas) consideran la perspectiva de Marx como más sana, saludable y «real» que la de los modernistas; pero todos parecen estar de acuerdo en que éste y aquéllos son mundos separados [2].

[1] Véase W. W. Rostow, *The stages of economic growth: a non-communist Manifesto*, Cambridge, 1960 [*El proceso del crecimiento económico*, Madrid, Alianza, 1967]. Desgraciadamente, la descripción que Rostow hace de Marx está mutilada y es superficial, incluso para un adversario. Una descripción más perspicaz de la relación entre Marx y estudios recientes sobre la modernización se puede encontrar en Robert C. Tucker, *The Marxian revolutionary idea*, Norton, 1969, cap. 5. Véase también Shlomo Avineri, *The social and political thought of Karl Marx*, Cambridge, 1968 [*El pensamiento social y político de Carlos Marx*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983], y Anthony Giddens, *Capitalism and modern social theory*, Cambridge, 1971, especialmente las partes 1 y 4 [*El capitalismo y la moderna teoría social*, Barcelona, Labor, 1977].

[2] La unica excepción realmente notable es Harold Rosenberg. Debo mucho a tres de sus brillantes ensayos: «The resurrected Romans» (1949), recogido en *The tradition of the new* [La tradición de lo nuevo, Caracas, Monte Avila]; «The pathos of the proletariat» (1949), y «Marxism: criticism and/or action» (1956), ambos recogidos en *Act and the actor: making the self*, Meridian, 1972. Véase también Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Gallimard, 1962 [*Introducción a la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1971], y, en inglés, *Everyday life in the modern world*, 1968, traducido por Sacha Rabinovitch, Harper Torchbooks, 1971 [*La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 2.ª ed. 1980]; Octavio Paz, *Corriente Alterna*; y la antología de Richard Ellman y Charles Feidelson, *The modern tradition: backgrounds of modern literature*, Oxford, 1965, que incluye abundantes selecciones de Marx.

Y sin embargo, cuanto más nos aproximamos a lo que Marx dijo en realidad, menos sentido tiene este dualismo. Tomemos una imagen como ésta: «Todo lo sólido se desvanece en el aire». La perspectiva cósmica y la grandeza visionaria de esta imagen, su fuerza dramática altamente concentrada, su tono vagamente apocalíptico, la ambigüedad de su punto de vista —la temperatura que destruye es también una energía superabundante, un exceso de vida—, todas estas cualidades son supuestamente el sello distintivo de la imaginación modernista. Son precisamente la clase de cosas que estamos dispuestos a encontrar en Rimbaud o en Nietzsche, en Rilke o en Yeats: «las cosas se disgregan, el centro no las sostiene». De hecho, esta imagen procede de Marx, y no de un temprano manuscrito esotérico oculto durante largo tiempo, del meollo del *Manifiesto comunista*. Aparece como el clímax de la descripción que hace Marx de la «sociedad burguesa moderna». Las afinidades entre Marx y los modernistas quedan todavía más claras si observamos la totalidad de la frase de donde hemos tomado la imagen: «Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas» [3]. La segunda cláusula de Marx, en la que proclama la destrucción de todo lo sagrado, es más compleja y más interesante que la habitual afirmación materialista del siglo XIX de que Dios no existe. Marx se mueve en la dimensión del tiempo, y trabaja para evo-

[3] La mayoría de mis citas del *Manifiesto* provienen de la traducción clásica de Samuel Moore (Londres, 1888), autorizada y editada por Engels y reeditada universalmente. Se encuentra en *Marx-Engels reader*, pp. 331-362. Los números de las páginas entre paréntesis en este capítulo corresponden a esta edición. Algunas veces me he desviado de Moore, en busca de mayor literalidad y concreción, y de una redacción menos victoriana y más viva. Estas variaciones están generalmente indicadas, aunque no siempre, por las citas entre corchetes del alemán. Para una buena edicion del texto en alemán, véase *Karl Marx-Friedrich Engels Studienausgabe*, 4 vols., editado por Irving Fetscher, Francfort, Fischer Bucherei, 1966. El *Manifiesto* se encuentra en el vol. III, pp. 59-87.

car el drama y trauma histórico que está ocurriendo. Dice que la aureola de lo sagrado desaparece súbitamente, y que no podremos comprendernos en lo presente hasta que nos enfrentamos a lo que está ausente. La cláusula final —«y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar»— no solamente describe una confrontación con una realidad que causa perplejidad, sino que se la impone al lector y de hecho también al escritor, porque «los hombres», *die Menschen*, como dice Marx, están todos incluidos en ella, son a la vez sujetos y objetos del proceso imperante que hace que todo lo sólido se desvanezca en el aire.

Si seguimos esta visión modernista «evanescente», la encontraremos en todas las obras de Marx. En todas partes choca como una contracorriente con las visiones marxistas más «sólidas» que tan bien conocemos. Es especialmente nítida y llamativa en el *Manifiesto comunista*. De hecho abre toda una perspectiva nueva sobre el *Manifiesto* como arquetipo del siglo de manifiestos y movimientos modernistas que estaba por venir. El *Manifiesto* expresa algunas de las más profundas percepciones de la cultura modernista y, al mismo tiempo, dramatiza algunas de sus más profundas contradicciones internas.

En este punto sería razonable preguntar: ¿no hay ya más que suficientes interpretaciones de Marx? ¿Realmente necesitamos un Marx modernista, un alma gemela de Eliot, Kafka, Schoenberg, Gertrude Stein y Artaud? Creo que sí, no sólo porque está ahí, sino también porque tiene algo distintivo e importante que decir. De hecho Marx nos puede decir tanto acerca del modernismo, como éste puede decirnos acerca de él. El pensamiento moderno, tan brillante a la hora de iluminar el lado oscuro de todos y todo, tiene sin embargo sus propios y reprimidos rincones oscuros, sobre los que Marx puede arrojar una luz nueva. Específicamente, puede clarificar la relación entre la cultura modernista y la economía y la sociedad burguesas —el mundo de la «modernización»— del que aquélla emanó. Veremos que tienen mucho más en común de lo que tanto a los modernistas como a la burguesía les gustaría pensar. Veremos al marxismo, al modernismo y a la burguesía atrapados en una extraña danza dialéctica, y si seguimos sus movimientos podremos aprender algunas cosas de importancia acerca del mundo moderno que todos compartimos.

I. LA VISION EVANESCENTE Y SU DIALECTICA

El drama básico por el que es famoso el *Manifiesto* es el desarrollo de la burguesía y el proletariado modernos y la lucha entre ambos. Pero podemos encontrar que dentro de este drama hay otro drama, la lucha dentro de la conciencia del autor sobre lo que está sucediendo realmente y sobre el significado de la lucha a más largo plazo. Podríamos describir este conflicto como la tensión entre su visión «sólida» y su visión «evanescente» de la vida moderna.

La primera parte del *Manifiesto*, «Burgueses y proletarios» (473-483) se propone presentar un panorama de lo que hoy se llama el proceso de modernización y prepara el terreno para lo que Marx cree que será su clímax revolucionario. Aquí Marx describe el sólido meollo institucional de la modernidad. Ante todo está la aparición de un mercado mundial. Al expandirse, absorbe y destruye todos los mercados locales y regionales que toca. La producción y el consumo —y las necesidades humanas— se hacen cada vez más internacionales y cosmopolitas. El ámbito de los deseos y las demandas humanas se amplía muy por encima de las capacidades de las industrias locales, que en consecuencia se hunden. La escala de las comunicaciones se hace mundial, y aparecen los medios de comunicación de masas tecnológicamente sofisticados. El capital se concentra cada vez más en unas pocas manos. Los campesinos y artesanos independientes no pueden competir con la producción en serie capitalista, y se ven forzados a abandonar la tierra y cerrar sus talleres. La producción se centraliza y racionaliza más y más en fábricas sumamente automatizadas. (La situación no es diferente en las zonas rurales, donde las explotaciones se convierten en «fábricas en el campo», y los campesinos que no abandonan el campo se ven transformados en proletarios agrícolas.) Grandes cantidades de pobres desarraigados llegan a las ciudades, que experimentan un crecimiento casi mágico —y caótico— de la noche a la mañana. Para que estos grandes cambios se desarrollen con una relativa fluidez, debe producirse una cierta centralización legal, fiscal y administrativa; y se produce allí donde llega el capitalismo. Surgen los Estados nacionales, que acumulan un gran poder, aunque ese poder se ve continuamente minado por el ámbito internacional del capital. Mientras tanto, los trabajadores industriales despiertan gradualmente a algún tipo de conciencia de clase y se movilizan contra la terrible miseria y la crónica opresión en que viven. Al leer esto, nos encontramos en un terreno conocido; estos proce-

sos todavía se están produciendo a nuestro alrededor, y un siglo de marxismo ha contribuido a fijar un lenguaje en que resultan comprensibles.

Si continuamos leyendo, sin embargo, y leemos con toda atención, comienzan a ocurrir cosas extrañas. La prosa de Marx se hace de pronto luminosa, incandescente; se suceden las imágenes brillantes, fundiéndose unas en otras; somos lanzados hacia adelante con un ímpetu temerario, con una intensidad que nos deja sin aliento. Marx no sólo describe, sino que evoca y pone en escena la marcha desesperada y el ritmo frenético que el capitalismo imparte a todas las facetas de la vida moderna. Nos hace sentir que somos parte de la acción arrastrados por la corriente, lanzados hacia adelante, sin control, deslumbrados y amenazados al mismo tiempo por la avalancha que se nos viene encima. Después de algunas páginas en ese tono, nos sentimos entusiasmados, pero perplejos; descubrimos que las sólidas formaciones sociales que nos rodean se han desvanecido. En el momento en que aparecen finalmente los proletarios de Marx, el escenario mundial en que se supone que interpretan su papel se ha desintegrado y metamorfoseado en algo irreconocible, surrealista, en una construcción móvil que se desplaza y cambia de forma bajo los pies de los intérpretes. Es como si el dinamismo innato de la visión evanescente hubiese arrastrado a Marx, llevándolo —y llevando a los trabajadores, y a nosotros— mucho más lejos de lo que había pensado, hasta un punto en que su guión revolucionario tendrá que ser radicalmente reelaborado.

Las paradojas centrales del *Manifiesto* se hacen presentes casi en el comienzo mismo: específicamente desde el momento en que Marx empieza a describir a la burguesía. «La burguesía», comienza, «ha desempeñado en la historia un papel altamente revolucionario». Lo sorprendente de las siguientes páginas de Marx es que parece no haber venido a enterrar a la burguesía, sino a alabarla. Escribe un elogio apasionado, entusiasta, a menudo lírico de las obras, ideas y logros de la burguesía. De hecho, en estas páginas consigue alabar a la burguesía con más profundidad y fuerza de lo que sus miembros supieran jamás alabarse.

¿Qué ha hecho la burguesía para merecer la alabanza de Marx? Ante todo, «ha sido ella la que primero ha demostrado lo que puede realizar la actividad humana». Marx no quiere decir que haya sido la que primero ha celebrado la idea de la *vita activa*, una actitud activista hacia el mundo. Este ha sido un tema central de la cultura occidental desde el Renacimiento, que ha adquirido nuevas profundidades y resonancias en el siglo de Marx, en la época del romanticismo y la revolución, de Napoleón y Byron, y del *Fausto* de Goethe. El propio Marx lo desarrollará en nuevas direcciones [4], y continuará evolucionando hasta nuestra era. Marx piensa que aquello con que los poetas, artistas e intelectuales modernos sólo han soñado ha sido hecho realidad por la burguesía moderna. Así, ésta «ha creado maravillas muy distintas a las pirámides de Egipto, a los acueductos romanos y a las catedrales góticas, y ha realizado campañas muy distintas a los éxodos de los pueblos y a las Cruzadas». Su genio para la acción se expresa ante todo en los grandes proyectos de construcción —talleres y fábricas, puentes y canales, ferrocarriles, todas las obras públicas que constituyen el logro final de Fausto—: éstas son las pirámides y las catedrales de la época moderna. A continuación están los inmensos desplazamientos de la población —a las ciudades, a las fronteras, a nuevas tierras— unas veces inspirados por la burguesía, otras impuestos brutalmente, otras subvencionados, y siempre explotados en su beneficio. Marx, en un párrafo evocador y emocionante, transmite el ritmo y el drama del activismo burgués:

> La burguesía, con su dominio de clase, que cuenta apenas con un siglo de existencia, ha creado fuerzas productivas más abundantes y más grandiosas que todas las generaciones pasadas juntas. El sometimiento de las fuerzas de la naturaleza, el empleo de las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación de vapor, el ferrocarril, el telégrafo eléctrico, la adaptación para el cultivo de continentes enteros, la apertura de los ríos a la navegación, poblaciones enteras surgiendo por encanto, como si salieran de la tierra. ¿Cuál de los siglos pasados pudo sospechar siquiera que semejantes fuerzas productivas dormitasen en el seno del trabajo social? (473-475).

Marx no es el primero ni será el último en celebrar los triunfos de la moderna tecnología burguesa y su organización social. Pero su cán-

---

[4] Véase la imagen de Marx en 1845 de una «actuación "revolucionaria", práctico-crítica» («Theses on Feuerbach», 1-3, en *Marx-Engels reader*, pp. 143-145 [«Tesis sobre Feuerbach», en K. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*. Madrid, Ayuso, 2 vols., 1975, vol. II, pp. 426-428]). Esta imagen ha dado origen a una amplia bibliografía en el siglo XX, bibliografía que es a la vez táctica, ética e incluso metafísica, orientada hacia la búsqueda de una síntesis ideal de la teoría y la práctica en el modelo marxista de buena vida. Dentro de esta corriente, los autores más interesantes son Georg Lukács (especialmente en *Historia y conciencia de clase, 1919-1923*) y Antonio Gramsci.

tico es característico tanto por lo que subraya, como por lo que omite. Pese a que Marx se identifica como materialista, no está primordialmente interesado en las cosas que crea la burguesía. Lo que le importa son los procesos, los poderes, las expresiones de la vida y la energía humanas: hombres que trabajan, se mueven, cultivan, se comunican, organizan y reorganizan la naturaleza y a sí mismos. Estos son los nuevos e infinitamente renovados modos de actividad que la burguesía ha hecho nacer. Marx no se detiene mucho en las invenciones e innovaciones concretas (en la tradición que va desde Saint-Simon hasta McLuhan); lo que lo interesa es el proceso activo y generador a través del cual una cosa lleva a otra, los sueños se metamorfosean en planos y las fantasías en balances, las ideas más desenfrenadas y extravagantes aparecen y desaparecen («poblaciones enteras surgiendo por encanto»), encendiendo y alimentando nuevas formas de vida y acción.

La ironía del activismo burgués, visto por Marx, es que la burguesía se ve forzada a cerrarse a sus posibilidades más ricas, posibilidades que sólo pueden ser realizadas por quienes acaban con su poder. De todos los maravillosos modos de actividad abiertos por la burguesía, la única actividad que realmente significa algo para sus miembros es hacer dinero, acumular capital, amontonar plusvalor; todas sus empresas son meramente medios para alcanzar este fin, y no tienen en sí mismas más que un interés intermediario y transitorio. Los poderes y procesos activos que tanto significan para Marx aparecen, ante los ojos de sus productores, como subproductos accesorios. No obstante, los burgueses se han erigido en la primera clase dominante cuya autoridad no se basa solamente en quiénes eran sus antepasados, sino en qué hacen ellos realmente. Han producido imágenes y paradigmas nuevos y vívidos de la buena vida como una vida de acción. Han probado que es posible, a través de una acción organizada y concentrada, cambiar realmente el mundo.

Desgraciadamente, para bochorno de los burgueses, no pueden permitirse volver los ojos a los campos que han abierto: amplios horizontes pueden convertirse en abismos. Sólo pueden seguir desempeñando su papel revolucionario, si niegan toda su extensión y profundidad. Pero los pensadores y trabajadores radicales son libres para ver a dónde llevan los caminos, y para seguirlos. Si la buena vida es una vida de acción ¿por qué habría de estar limitada la gama de actividades humanas a las que resultan rentables? ¿Y por qué habrían de aceptar pasivamente los hombres modernos, que han visto lo que puede conseguir la actividad humana, la estructura de su sociedad tal como les viene dada? Puesto que la acción organizada y concertada puede cambiar el mundo de tantas maneras, ¿por qué no organizarse y trabajar unidos y luchar por cambiarlo todavía más? La «actuación "revolucionaria", práctico-crítica» que acabe con la dominación burguesa será la expresión de las energías activas y activistas que la propia burguesía ha liberado, Marx comenzó alabando a la burguesía, no enterrándola; pero si su dialéctica funciona, serán las virtudes por las que la alababa las que finalmente la enterrarán.

El segundo gran logro burgués ha sido liberar la capacidad y el impulso humanos para el desarrollo: para el cambio permanente, para la perpetua conmoción y renovación de todas las formas de vida personal y social. Este impulso, demuestra Marx, está inserto en las obras y las necesidades cotidianas de la economía burguesa. Todo el que está dentro de esta economía se encuentra sometido a la presión de una competencia incesante, ya sea desde el otro lado de la acera o desde el otro lado del mundo. Sometido a esta presión, todo burgués, desde el más pequeño al más poderoso, se ve forzado a innovar, simplemente para mantenerse a flote, junto con su empresa; aquel que no cambie activamente por propia voluntad, se convertirá en víctima pasiva de los cambios impuestos draconianamente por quienes dominan el mercado. Esto significa que la burguesía, tomada en su conjunto, «no puede existir sin revolucionar constantemente los medios de producción». Pero las fuerzas que dan forma a la economía moderna y la impulsan no pueden ser compartimentadas y cercenadas de la totalidad de la vida. La intensa e incesante presión para revolucionar la producción está abocada a desbordarse, transformando también lo que Marx llama las «condiciones de producción» (o alternativamente, las «relaciones productivas») «y, con ello, todas las relaciones sociales» *.

En este punto, impulsado por el dinamismo desesperado que lucha por captar, Marx da un gran salto imaginativo:

Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes dis-

* Aquí la palabra alemana es *Verhältnisse*, que se puede traducir como «condiciones», «relaciones», «circunstancias», «asuntos», etcétera. En diferentes partes de este ensayo será traducida de diferentes maneras, de acuerdo con lo que parezca más adecuado en el contexto.

tinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas (338).

¿Dónde nos deja todo esto a nosotros, miembros de «la sociedad burguesa moderna»? Nos deja en posiciones extrañas y paradójicas. Nuestras vidas están controladas por una clase dominante con intereses creados no solamente en el cambio, sino también en la crisis y el caos. «Una incesante conmoción, una inquietud y un movimiento constantes», en vez de subvertir esta sociedad, sirven en realidad para fortalecerla. Las catástrofes se transforman en oportunidades lucrativas de más desarrollo y renovación; la desintegración actúa como una fuerza movilizadora y, por lo tanto, integradora. El único fantasma que realmente recorre la clase dominante moderna y pone en peligro al mundo que ha creado a su imagen es aquello que las elites tradicionales (y, ya que estamos, las masas tradicionales) siempre han anhelado: una sólida y prolongada estabilidad. En este mundo, la estabilidad sólo puede significar entropía, muerte lenta, en tanto que nuestro sentido del progreso y el crecimiento es nuestro único medio de saber con seguridad que estamos vivos. Decir que nuestra sociedad se está desintegrando sólo quiere decir que está viva y goza de buena salud.

¿Qué clases de personas produce esta revolución permanente? Para que la gente, cualquiera que sea su clase, pueda sobrevivir en la sociedad moderna, su personalidad deberá adoptar la forma fluida y abierta de esta sociedad. Los hombres y las mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio: no solamente estar abiertos a cambios en su vida personal y social, sino pedirlos positivamente, buscarlos activamente y llevarlos a cabo. Deben aprender no a añorar nostálgicamente «las relaciones estancadas y enmohecidas» del pasado real o imaginario, sino a deleitarse con la movilidad, a luchar por la renovación, a esperar ansiosamente el desarrollo futuro de sus condiciones de vida y sus relaciones con sus semejantes.

Marx absorbe este ideal de desarrollo de la cultura humanista alemana de su juventud, del pensamiento de Goethe y Schiller y sus sucesores románticos. Este tema y su desarrollo, todavía muy vivo en nuestros días —Erik Erikson en su exponente más distinguido— pue-

de ser la más profunda y duradera contribución alemana a la cultura mundial. Marx tiene una idea muy clara de sus vínculos con estos escritores, a los que cita y alude constantemente, y con su tradición intelectual. Pero comprende, cosa que no hizo la mayoría de sus predecesores —la excepción más destacada es el viejo Goethe en *Fausto, segunda parte*— que el ideal humanista del autodesarrollo surge de la incipiente realidad del desarrollo económico burgués. Así, pese a sus invectivas contra la economía burguesa, Marx adopta entusiastamente la estructura de personalidad producida por esta economía. El problema del capitalismo es que, en esto como en todo, destruye las posibilidades humanas que crea. De hecho, alberga fuerzas, autodesarrollo para todos; pero las personas únicamente se pueden desarrollar de modos restringidos y distorsionados. Esos rasgos, impulsos y talentos que puede utilizar el mercado son precipitados (a menudo prematuramente) al desarrollo y desesperadamente estrujados hasta que ya no queda nada; todo lo demás dentro de nosotros, todo lo no comerciable, es draconianamente reprimido, o se marchita por falta de uso, o nunca jamás tiene la oportunidad de salir a la luz [5].

La solución irónica y afortunada a esta contradicción se producirá, dice Marx, cuando «el desarrollo de la gran industria socava bajo los pies de la burguesía las bases sobre las que ésta produce y se apropia lo producido». La vida interior y la energía del desarrollo burgués barrerá la clase que primero le diera vida. Podemos ver esta evolución dialéctica en la esfera del desarrollo tanto personal como económico: en un sistema en que todas las relaciones cambian ¿cómo pueden las formas de vida capitalista —propiedad privada, trabajo asalariado, valor de cambio, persecución insaciable de ganancias— mantenerse inamovibles? Allí donde los deseos y sensibilidades de las personas de todas las clases se han hecho insaciables e ilimitados, adaptados a las permanentes conmociones en todas las esferas de la vida, ¿qué puede mantenerlas estancadas y enmohecidas en sus papeles burgueses? Cuanto más vehementemente empuje la sociedad burguesa a sus miembros para que crezcan o perezcan, más probable será que éstos crezcan más que ella, más vehementemente la considerarán como un lastre para su crecimiento, más implacablemente la comba-

[5] El tema del desarrollo universal forzado, un desarrollo tergiversado por los imperativos de la competencia, fue elaborado inicialmente por Rousseau en el *Discurso sobre los orígenes de la desigualdad*. Véase mi *Politics of authenticity*, especialmente pp 145-159

tirán en nombre de la nueva vida que les ha obligado a emprender. De este modo el capitalismo se desvanecerá en el calor de sus propias energías incandescentes. Después de la Revolución, «en el curso del desarrollo», una vez que la riqueza haya sido redistribuida, los privilegios de clase hayan desaparecido, la educación sea libre y universal y los trabajadores controlen las formas de organización del trabajo, entonces —profetiza Marx en el momento culminante del *Manifiesto*—, finalmente,

en sustitución de la antigua sociedad burguesa, con sus clases y sus antagonismos de clase, surgirá una asociación en que el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos (353).

Entonces la experiencia del autodesarrollo, liberada de las demandas y distorsiones del mercado, podrá progresar libre y espontáneamente; en vez de la pesadilla en que la sociedad burguesa la ha convertido, puede ser una fuente de alegría y belleza para todos.

Quisiera dejar el *Manifiesto comunista* por un momento, para subrayar lo fundamental que es el ideal de desarrollo para Marx, desde sus escritos más tempranos hasta los últimos. Su ensayo de juventud sobre «El trabajo enajenado» (o «alienado»), escrito en 1844, proclama como alternativa verdaderamente humana al trabajo enajenado el trabajo que permitirá al individuo el libre desarrollo de su «energía física y espiritual (o mental)» [6]. En *La ideología alemana* (1845-1846), la meta del comunismo es «el desarrollo de la totalidad de las capacidades de los propios individuos». Pues «solamente dentro de la comunidad con otros tiene todo individuo los medios necesarios para desarrollar sus dotes en todos los sentidos; solamente dentro de la comunidad, es posible, por tanto, la libertad personal» [7]. En el libro primero de *El capital*, en el capítulo sobre «Maquinaria y gran industria», es esencial para el comunismo trascender la división capitalista del trabajo:

[debe] reemplazar al individuo parcial, al mero portador de una función social de detalle, por el individuo totalmente desarrollado, para el cual las diversas funciones sociales son modos alternativos de ponerse en actividad [8].

[6] De «Economic and philosophical manuscripts of 1844», traducidos al inglés por Martin Milligan; recogidos en *MER*, p. 74 [*Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1968]. La palabra alemana que puede traducirse como «mental» o «espiritual» es *geistige*.

[7] *The German ideology*, primera parte, traducido por Roy Pascal; *MER*, pp. 191, 197 [*La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1974].

Esta visión del comunismo es inconfundiblemente moderna, ante todo por su individualismo, pero más aún por su ideal del desarrollo como la forma de una buena vida. En esto Marx se encuentra más cerca de algunos de sus enemigos burgueses y liberales que de los exponentes tradicionales del comunismo quienes, desde Platón y los Padres de la Iglesia, han santificado el autosacrificio, desconfiado o abominado del individualismo y añorado el momento de quietud en que la lucha y el esfuerzo lleguen a su fin. Una vez más descubrimos que Marx es más sensible a lo que sucede en la sociedad burguesa que los propios miembros y partidarios de la burguesía. Ve en la dinámica del desarrollo capitalista —tanto el desarrollo individual como el de la sociedad en su totalidad— una nueva imagen de la buena vida: no una vida de perfección definitiva, no la encarnación de unas esencias estáticas prescritas, sino un proceso de crecimiento continuo, incesante, abierto y sin fronteras. Así pues, espera curar las heridas de la modernidad mediante una modernidad más plena y más profunda [9].

[8] *Capital*, vol. I, cap. 15, sección 9; traducido por de Charles Moore y Edward Aveling; *MER*, pp. 413-414 [*El capital*, Madrid, Siglo XXI, 8 vols., 1975-1981, libro primero, vol. 2, cap. XIII, sección 9, p. 594].

[9] Modernidad y autodesarrollo en los escritos posteriores de Marx: en los *Grundrisse*, los cuadernos de notas de 1857-1858 que se convirtieron en la base de *El capital*, Marx hace una distinción entre la «época moderna» o el «mundo moderno» y «su limitada forma burguesa». En una sociedad comunista, la limitada forma burguesa será eliminada, a fin de que se pueda hacer realidad el potencial moderno. Comienza el análisis con un contraste entre la concepción clásica (específicamente aristotélica) y la concepción moderna de la economía y la sociedad. «Por eso, la concepción antigua según la cual el hombre [...] aparece siempre, igualmente como objetivo de la producción, parece muy excelsa frente al mundo moderno donde la producción aparece como objetivo del hombre y la riqueza como objetivo de la producción.»

«Pero, de hecho», dice Marx, «si se despoja a la riqueza de su limitada forma burguesa, ¿qué es la riqueza sino la universalidad de las necesidades, capacidades, goces, fuerzas productivas, etc. de los individuos creada en el intercambio universal? ¿Qué sino el desarrollo pleno del dominio humano sobre las fuerzas naturales, tanto sobre las de la así llamada naturaleza [externa] como sobre su propia naturaleza? ¿Qué sino la elaboración absoluta de sus disposiciones creadoras sin otro presupuesto que el desarrollo histórico previo, que convierte en objetivo a esta plenitud total del desarrollo, es decir, al desarrollo de todas las fuerzas humanas en cuanto tales, no medidas con un patrón preestablecido? ¿Qué sino una elaboración como resultado de la cual el hombre no se reproduce en su carácter determinado sino que produce su plenitud total? ¿Como resultado de la cual no busca permanecer como algo devenido sino que está en el movimiento absoluto del devenir?»

II. LA AUTODESTRUCCION INNOVADORA

Ahora podemos comprender por qué Marx se entusiasma y emociona tanto con la burguesía y el mundo que ésta ha construido. Ahora debemos hacer frente a algo todavía más inquietante: al lado del *Ma-*

En otras palabras, Marx quiere una búsqueda auténticamente infinita de la riqueza para todos: no una riqueza de dinero —la «limitada forma burguesa»— sino una riqueza de deseos, experiencias, capacidades, sensibilidades, de transformaciones y desarrollos. El hecho de que Marx coloque estas formulaciones entre signos de interrogación puede sugerir una cierta vacilación en cuanto a esta visión. Marx concluye el análisis volviendo a su distinción entre los modos y finalidades de la vida antiguos y modernos. «El infantil mundo antiguo [...] es superior [al mundo moderno] en todo aquello en que se busque configuración cerrada, forma y limitación dada. Es satisfacción desde un punto limitado, mientras que [el mundo] moderno deja insatisfecho o allí donde aparece satisfecho consigo mismo es vulgar». *Grundrisse: Introduction to the critique of political economy*, traducido por Martin Nicolaus, Penguin, 1973, pp. 487-488 [*Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Madrid, Siglo XXI, 3 vols., 1972-1976, vol. I, pp. 447-448]. En la última frase Marx expone su variante del trato fáustico de Goethe: a cambio de la posibilidad de un autodesarrollo infinito, el hombre moderno (comunista) abandonará sus esperanzas de «satisfacción», que exigen unas formas personales y sociales cerradas, limitadas, fijas. La burguesía moderna es «vulgar» porque «aparece satisfecha consigo misma», porque no capta las posibilidades humanas abiertas por sus propias actividades.

En *El capital*, capítulo XIII, el pasaje citado en el texto (nota 8) que termina con «el individuo totalmente desarrollado» comienza con una distinción entre la «industria moderna» y «su forma capitalista», la forma en que primero hace su aparición. «La industria moderna nunca considera ni trata como definitiva la forma existente de un proceso de producción. Su base técnica, por consiguiente, es revolucionaria, mientras que todos los modos de producción anteriores eran esencialmente conservadores. La industria moderna, mediante la maquinaria, los procesos químicos y otros procedimientos, revoluciona constantemente, con el fundamento técnico de la producción, las funciones de los obreros y las combinaciones sociales del proceso laboral. Con ellas, revoluciona constantemente, asimismo, la división del trabajo» *(MER*, p. 413). En este punto Marx cita en una nota a pie de página el pasaje del *Manifiesto* que comienza con «La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción» y termina con «todo lo sólido se desvanece en el aire [...]». Aquí, al igual que en el *Manifiesto* y en todas partes, la producción y el intercambio capitalista es la fuerza que ha construido el mundo moderno; ahora, sin embargo, el capitalismo se ha convertido en un grillete, un lastre para la modernidad, y tiene que desaparecer para que la revolución permanente de la industria moderna siga desarrollándose y para que el «individuo totalmente desarrollado» surja y prospere.

Veblen recogerá este dualismo en *The theory of business enterprise* (1904), que hace una distinción entre una «empresa» avariciosa y mezquina y, entrelazada con ella, una «industria» abierta y revolucionaria. Pero Veblen carece del interés de Marx por la relación entre el desarrollo de la industria y el desarrollo del individuo.

nifiesto comunista, el conjunto de la apologética capitalista de Adam Ferguson a Milton Friedman, resulta notablemente pálida y carente de vida. Aquellos que celebran el capitalismo nos dicen sorprendentemente poco acerca de sus horizontes infinitos, su audacia y su energía revolucionarias, su creatividad dinámica, su encanto y su aventurerismo, su capacidad de hacer que los hombres se sientan no sólo más cómodos, sino también más vivos. La burguesía y sus ideólogos nunca se han hecho notar por su humildad o su modestia; sin embargo, parecen estar extrañamente empeñados en ocultar la verdad. La razón, creo, es que hay un lado oscuro de esta verdad que no pueden suprimir. Son vagamente conscientes de ello; los asusta e incomoda profundamente, hasta el punto de que ignorarán o negarán su fuerza y creatividad antes que mirar a la cara sus virtudes y vivir con ellas.

¿Qué es lo que temen reconocer en sí mismos los miembros de la burguesía? No su tendencia a explotar a las personas, a tratarlas simplemente como medios o (en un lenguaje económico más que moral) como mercancías. A la burguesía, tal como la ve Marx, esto no le quita el sueño. Después de todo, se lo hacen unos a otros, e incluso a sí mismos, así que ¿por qué no iban a hacérselo a todos los demás? La verdadera fuente de problemas es la pretensión burguesa de ser el «partido del orden» en la política y la cultura modernas. Las inmensas cantidades de dinero y energía invertidas en la construcción, y el carácter conscientemente monumental de buena parte de ella —de hecho, a lo largo del siglo de Marx, en un interior burgués no había mesa ni silla que no pareciera un monumento— testifican la sinceridad y seriedad de esta pretensión. Y, sin embargo, el fondo de la cuestión, en opinión de Marx, es que todo lo que la burguesía construye, es construido para ser destruido. «Todo lo sólido» —desde las telas que nos cubren hasta los telares y los talleres que las tejen, los hombres y mujeres que manejan las máquinas, las casas y los barrios donde viven los trabajadores, las empresas que explotan a los trabajadores, los pueblos y ciudades, las regiones y hasta las naciones que los albergan—, todo está hecho para ser destruido mañana, aplastado o desgarrado, pulverizado o disuelto, para poder ser reciclado o reemplazado a la semana siguiente, para que todo el proceso recomience una y otra vez, es de esperar que para siempre, en formas cada vez más rentables.

El patetismo de todos los monumentos burgueses es que su fuerza material y su solidez no significan nada en realidad, no soportan

ningún peso [10], son batidos como débiles juncos por las mismas fuerzas del desarrollo capitalista que exaltan. Hasta las construcciones burguesas más hermosas e impresionantes, y las obras públicas, son desechables, capitalizadas para una rápida depreciación y planificadas para quedar obsoletas, más semejantes en sus funciones sociales a las tiendas y los campamentos que a «las pirámides de Egipto, los acueductos romanos, las catedrales góticas» *.

Si miramos detrás de los sobrios escenarios creados por los miembros de nuestra burguesía y vemos la forma en que realmente operan y actúan, vemos que estos sólidos ciudadanos destrozarían el mundo si ello fuese rentable. Hasta cuando atemorizan a los demás con fantasías de venganza y rapacidad proletarias, ellos mismos, con sus inagotables desarrollos y tratos, lanzan masas de seres humanos, materiales y dinero, de un lado a otro del mundo, erosionando o explotando a su paso el fundamento mismo de las vidas de todos. Su secreto —un secreto que han conseguido ocultar incluso a sí mismos— es que, detrás de sus fachadas, son la clase dominante más violentamente destructiva de la historia. Todos los impulsos anárquicos, desmedidos, explosivos que la siguiente generación bautizaría con el nombre de «nihilismo» —impulsos que Nietzsche y sus seguidores atribuirán a traumas tan cósmicos como la Muerte de Dios— son localizados por Marx en el funcionamiento cotidiano, aparentemente banal, de la economía de mercado. Pinta como nihilistas consumados a los burgueses modernos a una escala mucho más amplia de la imaginada por los intelectuales modernos *. Pero estos burgueses se han alienado de su propia creatividad, porque no soportan mirar al abismo moral, social y psíquico abierto por su creatividad.

Algunas de las imágenes más vívidas y sorprendentes de Marx tienen el objetivo de obligarnos a confrontar ese abismo. Así «esta sociedad burguesa moderna, que ha hecho surgir tan potentes medios de producción y de cambio, se asemeja al mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros» (478). Esta imagen evoca los espíritus del oscuro pasado medieval supuestamente enterrado por nuestra burguesía moderna. Sus miembros se presentan como seres racionales y prácticos, no mágicos; como hijos de la Ilustración, no de la oscuridad. Cuando Marx describe a los burgueses como magos —recordemos también que su empresa ha hecho surgir «poblaciones enteras [...] por encanto», sin mencionar el «fantasma del comunismo»— apunta a profundidades

---

[10] En el primer capítulo de *El capital*, «La mercancía», Marx nunca se cansa de repetir que el «valor de las mercancías es todo lo contrario de la tosca materialidad de su sustancia; en su composición no entra ni un átomo de materialidad». Cf. *MER*, pp. 305, 312-314, 317, 328, 343.

* Engels, sólo unos años antes del *Manifiesto*, en *La situación de la clase obrera en Inglaterra en 1844*, se espantaba al descubrir que las viviendas de los obreros, construidas por especuladores que buscaban beneficios rápidos, estaban hechas para durar sólo cuarenta años. No podía sospechar que éste sería el modelo arquetípico de construcción en la sociedad burguesa. Irónicamente, hasta las mansiones más espléndidas de los capitalistas más acaudalados desaparecerían en menos de cuarenta años —no solamente en Manchester, sino en prácticamente todas las ciudades capitalistas—, alquiladas o vendidas a empresarios y derribadas por los mismos impulsos insaciables que las habían levantado. (La Quinta Avenida de Nueva York representa un ejemplo patente, pero estos casos se encuentran en todo el mundo moderno.) Considerando la rapidez y la brutalidad del desarrollo capitalista, la sorpresa real no consiste en que tanto de nuestro patrimonio arquitectónico haya sido destruido, sino en que todavía quede algo por conservar.

Sólo recientemente los pensadores marxistas han comenzado a explorar este tema. El especialista en geografía económica David Harvey, por ejemplo, trata de mostrar en detalle cómo la repetida destrucción deliberada del «entorno construido» forma parte de la acumulación de capital. Los escritos de Harvey están muy dispersos; para una lúcida introducción y análisis, véase Sharon Zukin, «Ten years of the new urban sociology», *Theory and Society*, julio de 1980, pp. 575-601.

Irónicamente, los Estados comunistas han hecho mucho más que los capitalistas por conservar la esencia del pasado en sus grandes ciudades: Leningrado, Praga, Varsovia, Budapest, etcétera. Pero esta política no se debe tanto al respeto por la belleza y a los logros humanos como al deseo de los gobiernos autocráticos de movilizar las lealtades tradicionalistas creando un sentimiento de continuidad con las autocracias del pasado.

* En realidad el término «nihilismo» procede de la generación de Marx: fue acuñado por Turgenev como lema de Bazarov, su héroe radical de *Padres e hijos* (1861) y desarrollado de manera mucho más seria por Dostoievski en *Memorias del subsuelo* (1864) y *Crimen y castigo* (1866-1867). Nietzsche explora las fuentes y los significados del nihilismo con la mayor profundidad en *La voluntad del poderío* (1885-1888), especialmente en el libro primero, «El nihilismo europeo». Pocas veces se menciona, pero vale la pena señalar que Nietzsche consideraba que la política y la economía modernas eran de por sí profundamente nihilistas. Véase la sección 1, que ofrece un inventario de las raíces del nihilismo contemporáneo. Algunas de las imágenes y análisis de Nietzsche aquí citadas tienen una resonancia sorprendentemente marxista. Véanse las secciones 63, acerca de las consecuencias espirituales, tanto negativas como positivas, del «hecho del crédito, del comercio y los medios de transporte a nivel mundial»; y 67, sobre «el fin de los bienes raíces... diarios (en lugar de oraciones diarias), ferrocarril, telégrafo. La centralización de un enorme número de intereses en una sola alma, que por esa misma razón debe ser muy fuerte y proteica». (Traducido por Walter Kaufmann y R. J. Hollingdale, Vintage, 1968.) Pero estas asociaciones entre el alma moderna y la economía moderna nunca fueron elaboradas por Nietzsche, y (con muy escasas excepciones) tampoco fueron advertidas siquiera por sus seguidores.

negadas por ellos. Las imágenes de Marx proyectan, aquí como siempre, un sentimiento de admiración ante el mundo moderno: sus poderes vitales son deslumbrantes, abrumadores, van más allá de todo lo que hubiera podido imaginar —y no digamos calcular o planificar— la burguesía. Pero las imágenes de Marx expresan también aquello que debe acompañar a todo genuino sentimiento de admiración: un sentimiento de temor. Pues este mundo mágico y milagroso es también demoníaco y aterrador: oscila de forma salvaje y sin control, amenaza y destruye ciegamente a su paso. Los miembros de la burguesía reprimen, al mismo tiempo, la admiración y el temor por lo que han construido: estos poseedores no quieren saber cuán profundamente son poseídos. Sólo aprenden en los momentos de ruina personal y general, es decir solamente cuando es demasiado tarde.

El mago burgués de Marx es descendiente del Fausto de Goethe, desde luego, pero también de otra figura literaria que hizo volar la imaginación de su generación: el Frankestein de Mary Shelley. Estas figuras míticas, que luchan por expandir los poderes humanos mediante la ciencia y la racionalidad, desencadenan fuerzas demoníacas que irrumpen irracionalmente, fuera del control humano, con horribles resultados. En la segunda parte del *Fausto* de Goethe, la potencia infernal consumada que finalmente deja obsoleto al mago, es todo un sistema social moderno. La burguesía de Marx se mueve dentro de esta órbita trágica. Marx sitúa su mundo infernal dentro de un contexto terrenal y muestra cómo, en un millón de fábricas y talleres, bancos e intercambios, los poderes oscuros operan a plena luz del día y las fuerzas sociales son arrastradas en direcciones pavorosas por los incesantes imperativos del mercado que ni siquiera el burgués más poderoso puede controlar. Esta visión de Marx hace que el abismo se aproxime a nuestros hogares.

Así, en la primera parte del *Manifiesto*, Marx expone las polaridades que animarán y darán forma a la cultura del modernismo en el siglo siguiente: el tema de los deseos e impulsos insaciables, de la revolución permanente, del desarrollo infinito, de la perpetua creación y renovación de todas las esferas de la vida; y su antítesis radical, el tema del nihilismo, la destrucción insaciable, el modo en que las vidas son engullidas y destrozadas, el centro de la oscuridad, el horror. Marx muestra cómo estas dos posibilidades humanas han impregnado la vida de todos los hombres modernos a través de las presiones e impulsos de la economía burguesa. Con el transcurso del tiempo, los modernistas producirán un gran número de visiones cósmicas y

apocalípticas, visiones de la felicidad más radiante y la desesperación más sombría. Muchos de los artistas modernistas más creativos, serán simultáneamente poseídos por ambas fuerzas y empujados sin cesar de un extremo a otro; su dinamismo interno reproducirá y expresará los ritmos internos que dan movimiento y vida al capitalismo moderno. Marx nos lanza a las profundidades de este proceso vital, de modo que nos sentimos cargados de una energía vital que magnifica la totalidad de nuestro ser y somos simultáneamente embargados por los golpes y convulsiones que a cada instante amenazan con aniquilarnos. Entonces, mediante la fuerza de su pensamiento y su lenguaje, trata de convencernos para que confiemos en su visión, para que nos dejemos llevar con él al clímax que está justo por delante.

Los aprendices de mago, los miembros del proletariado revolucionario, están destinados a arrebatar el control de las fuerzas productivas modernas a la burguesía fáustico-frankesteiniana. Cuando lo hayan hecho, transformarán estas fuerzas sociales, volátiles y explosivas, en fuentes de belleza y alegría para todos, haciendo que la historia trágica de la modernidad tenga un final feliz. Al margen de que este final llegue o no a hacerse realidad, el *Manifiesto* es notable por su fuerza imaginativa, su expresión y su captación de las posibilidades luminosas y terribles que impregnan la vida moderna. Además de todas las otras cosas que es, es la primera gran obra de arte modernista.

Pero aun cuando rindamos homenaje al *Manifiesto* como arquetipo del modernismo, debemos recordar que los modelos arquetípicos sirven para tipificar no sólo las verdades y fuerzas, sino también las tensiones y presiones internas. Así, en el *Manifiesto*, como en sus ilustres sucesores, encontraremos que, contra las intenciones del creador y probablemente sin su conocimiento, la visión de la revolución y la resolución genera su propia crítica inmanente, y nuevas contradicciones rasgan el velo tejido por esta visión. Aun cuando nos dejemos llevar por el flujo dialéctico de Marx, nos sentimos arrastrados por corrientes de incertidumbre e inquietud que no estaban en el mapa. Quedamos atrapados en una serie de tensiones radicales entre las intenciones y visiones de Marx, entre lo que quiere y lo que ve.

Tomemos, por ejemplo, la teoría de las crisis de Marx: «crisis [...] que, con su retorno periódico, plantean, en forma cada vez más amenazante, la cuestión de la existencia de toda la sociedad burguesa» (478). En estas crisis recurrentes, «se destruye sistemáticamente, no sólo una parte considerable de productos elaborados, sino incluso de

las mismas fuerzas productivas ya creadas». Marx parece creer que estas crisis debilitarán de manera progresiva el capitalismo para finalmente destruirlo. Y sin embargo, su visión y su análisis de la sociedad burguesa muestran lo bien que esta sociedad puede sortear las crisis y las catástrofes: «de una parte, por la destrucción obligada a una masa de fuerzas productivas; de otra, por la conquista de nuevos mercados y la explotación más intensa de los antiguos». Las crisis pueden aniquilar a personas y grupos que, de acuerdo con las definiciones del mercado, son relativamente débiles e ineficientes; pueden abrir espacios vacíos a las nuevas inversiones y desarrollos; pueden obligar a la burguesía a innovar, a expandirse y a combinarse de manera más amplia e ingeniosa que antes: así pueden actuar como fuentes inesperadas de fortaleza y resistencia capitalista. Tal vez sea cierto que, como dice Marx, estas formas de adaptación sólo preparan «crisis más extensas y más violentas». Pero dada la capacidad burguesa para hacer rentables la destrucción y el caos, no existe una razón aparente por la cual la espiral de estas crisis no pueda mantenerse indefinidamente, aplastando a personas, familias, empresas, ciudades, pero dejando intactas las estructuras del poder y de la vida social burguesa.

A continuación podemos tomar la visión de Marx de la comunidad revolucionaria. Sus bases, irónicamente, serán sentadas por la propia burguesía. «El progreso de la industria, del que la burguesía, incapaz de oponérsele, es agente involuntario, sustituye el aislamiento de los obreros, resultante de la competencia, por su unión revolucionaria mediante la asociación» (483). Las inmensas unidades productivas inherentes a la industria moderna reunirán a un gran número de trabajadores, los obligarán a depender unos de otros y a cooperar en el trabajo —la división moderna del trabajo requiere una intrincada cooperación momento a momento a una escala amplia— y así les enseñarán a pensar y actuar colectivamente. Los vínculos comunitarios de los trabajadores, generados inadvertidamente por la producción capitalista, a su vez generarán instituciones políticas combativas, asociaciones que se opondrán al marco privado y atomista de las relaciones sociales capitalistas y finalmente lo derribarán. Así lo cree Marx.

Y sin embargo, si es cierta su visión general de la modernidad, ¿por qué han de ser las formas de comunidad producidas por la industria capitalista más sólidas que cualquier otro producto capitalista? ¿No podrían resultar esas colectividades, como todo lo demás en el capitalismo, únicamente temporales, provisionales, construidas para la obsolescencia? En 1856 Marx hablará de los obreros industriales como «hombres nuevos [...] un invento de la época moderna, como las propias máquinas». Pero si esto es así, entonces su solidaridad, por impresionante que sea en un momento dado, puede resultar ser tan transitoria como las máquinas que manejan o los productos que producen. Hoy los trabajadores pueden apoyarse unos a otros en la cadena de montaje o en el piquete, sólo para encontrarse mañana dispersos entre las diferentes colectividades, con diferentes situaciones, diferentes procesos y productos, diferentes necesidades e intereses. Una vez más, las formas abstractas del capitalismo parecen subsistir —capital, trabajo asalariado, mercancías, explotación, plusvalor— mientras que sus contenidos humanos están sometidos a un cambio perpetuo. ¿Cómo en un terreno tan poco firme pueden desarrollarse vínculos humanos duraderos?

Incluso si los trabajadores llegaran a construir un *movimiento* comunista triunfante y tal movimiento generara una revolución igualmente triunfante, ¿cómo, entre las mareas de la vida moderna, se las arreglarán para construir una sólida *sociedad* comunista? ¿Qué evitará que las fuerzas sociales que han hecho desvanecerse al capitalismo hagan desvanecerse también al comunismo? Si todas las nuevas relaciones se hacen añejas antes de haber podido osificarse, ¿cómo podrán mantenerse vivas la solidaridad, la fraternidad y la ayuda mutua? Un gobierno comunista podría tratar de poner compuertas a la marea imponiendo restricciones radicales no solamente a las actividades y empresas económicas (todos los gobiernos socialistas lo han hecho, lo mismo que todos los Estados capitalistas del bienestar), sino también a la expresión cultural, política y personal. Pero en la medida en que tal política consiguiera su objetivo, ¿no sería una traición a la aspiración marxista de un libre desarrollo para todos y cada uno? Marx consideraba el comunismo como la culminación de la modernidad; pero ¿cómo podría el comunismo atrincherarse en el mundo moderno, sin suprimir esas mismas energías que promete liberar? Por otra parte, si diera rienda suelta a esas energías, ¿no sería posible que el flujo espontáneo de la energía popular barriera la misma nueva formación social? [11].

[11] Los valores, temas críticos y paradojas de este párrafo han sido brillantemente desarrollados en Europa oriental por la tradición disidente del «humanismo marxista» que va desde pensadores como Kolakowski en su fase posterior a Stalin (y anterior a Oxford) y los pensadores de la «Primavera de Praga en los años sesenta, hasta George

Por lo tanto, con una simple lectura cuidadosa del *Manifiesto*, y una seria consideración de su visión de la modernidad, llegamos a plantearnos preguntas serias acerca de las respuestas de Marx. Podemos ver que el objetivo de plenitud que Marx ve a la vuelta de la esquina, podría tardar mucho tiempo en llegar, si es que llega; y podemos ver que incluso si llega, puede ser tan sólo un episodio fugaz y transitorio, esfumado en un instante, añejo antes de haber podido osificarse, barrido por la misma marea de perpetuo cambio y progreso que brevemente lo pusiera a nuestro alcance, dejándonos flotar indefinidamente, impotentemente. También podemos ver cómo el comunismo, para no desintegrarse, podría sofocar las fuerzas dinámicas, activas, de desarrollo, que le han dado vida, podría defraudar muchas de las esperanzas que lo hicieran digno de luchar por él; podría reproducir las injusticias y las contradicciones de la sociedad burguesa bajo un nuevo nombre. Irónicamente, pues, podemos ver cómo la dialéctica de la modernidad de Marx recrea el destino de la sociedad que describe, ganando energías e ideas que se desvanecen en su propio aire.

III. DESNUDEZ: EL HOMBRE DESGUARNECIDO

Ahora que hemos visto la visión «evanescente» de Marx en acción, quisiera utilizarla para explicar algunas de las imágenes de la vida moderna más poderosas del *Manifiesto*. En el pasaje que sigue, Marx trata de mostrar cómo el capitalismo ha transformado las relaciones de las personas entre sí y consigo mismas. Pese a que, en la sintaxis de Marx, «la burguesía» es el sujeto —en sus actividades económicas que traen consigo los grandes cambios—, los hombres y las mujeres modernos, de todas las clases, son objetos, pues todos han cambiado:

> Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus «superiores naturales» [la burguesía] las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel «pago al contado». Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño brugués en las aguas heladas del cálculo egoísta [...] La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto [...] La burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares, y las redujo a simples relaciones de dinero [...] En lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal.

Konrad y Alexander Zinoviev en los setenta. Las variaciones rusas de este tema serán analizadas en el capítulo IV.

Aquí la oposición básica de Marx es entre lo abierto y desnudo, y lo oculto, velado, cubierto. Esta polaridad, perenne tanto en el pensamiento oriental como en el occidental, simboliza en todas partes la diferencia entre un mundo «real» y otro ilusorio. En la mayor parte del pensamiento especulativo antiguo y medieval, todo el mundo de experiencia sensorial aparece como ilusorio —el «velo del *maya* hindú— y el mundo verdadero es considerado accesible únicamente a través de la trascendencia de los cuerpos, el espacio y el tiempo. En algunas tradiciones, la realidad es accesible a través de la meditación filosófica o religiosa; en otras, sólo nos será asequible en una existencia futura después de la muerte: «Ahora vemos a través de un vidrio oscuro, pero después lo haremos cara a cara», dijo San Pablo.

La transformación moderna, que comienza en la época del Renacimiento y la Reforma, coloca estos dos mundos sobre la tierra, en el espacio y en el tiempo, y los puebla de seres humanos. Entonces el mundo falso aparece como un pasado histórico, un mundo que hemos perdido (o que estamos perdiendo) en tanto que el mundo verdadero es el mundo físico y social que existe para nosotros aquí y ahora (o que está naciendo). En este punto surge un simbolismo nuevo. Las ropas se convierten en emblema del viejo e ilusorio modo de vida; la desnudez pasa a significar la verdad recientemente descubierta y experimentada; y el acto de quitarse la ropa se convierte en un acto de liberación espiritual, de hacerse real. La moderna poesía erótica desarrolla este tema, tal como lo han experimentado generaciones de amantes modernos, con alegre ironía; la tragedia moderna penetra en sus profundidades tenebrosas y temibles. Marx piensa y trabaja dentro de la tradición trágica. Para él las ropas son quitadas, los velos desgarrados, el proceso de despojamiento es violento y brutal; y sin embargo, de algún modo, el movimiento trágico de la historia moderna tiene una supuesta culminación en un final feliz.

La dialéctica de la desnudez que culmina en Marx es definida en el comienzo mismo de la época moderna, en *El rey Lear*, de Shakespeare. Para Lear, la verdad desnuda es lo que el hombre se ve obli-

gado a afrontar cuando ha perdido todo lo que otros hombres pueden quitarle, excepto la vida misma. Vemos cómo su voraz familia, ayudada por su propia ciega vanidad, desgarra el velo del sentimentalismo. Despojado no sólo de poder político, sino hasta de los últimos restos de dignidad humana, es arrojado a la intemperie en medio de la noche, en lo más recio de una tormenta torrencial y aterradora. A esto, dice, es a lo que se reduce al final la vida humana: los solitarios y los pobres son abandonados al frío, en tanto que los perversos y los brutales disfrutan de todo el calor que puede ofrecer el poder. Tal conocimiento parece ser excesivo para nosotros: «La naturaleza del hombre no puede soportar la aflicción ni el temor.» Pero Lear no se doblega bajo las ráfagas heladas de la tormenta, ni tampoco huye de ellas; por el contrario, se expone a la furia de la tormenta, la mira a la cara y se afirma frente a ella, aun cuando le sacuda y desgarre. Mientras vaga sin rumbo con su bufón real (acto III, escena IV) se encuentran con Edgar, que se ha disfrazado de mendigo loco, totalmente desnudo y aparentemente aún más miserable que él. «El hombre, ¿no es más que eso?» pregunta Lear. «Sóis precisamente eso: un hombre desguarnecido...» Entonces, en el clímax de la obra, desgarra sus vestiduras reales —«Fuera, fuera préstamos»— y se une al «pobre Tom», en la autenticidad desnuda. Este acto, con que Lear cree haberse colocado en el nadir mismo de la existencia —«un animal pobre, desnudo, atenazado»— resulta ser, irónicamente, su primer paso hacia una plena humanidad, porque, por primera vez, reconoce la relación entre él y otro ser humano. Este reconocimiento le permite aumentar su sensibilidad y discernimiento y traspasar los límites de su amargura y su miseria ensimismadas. De pie, tiritando, cae en la cuenta de que su reino está lleno de personas cuyas vidas son consumidas por el sufrimiento abandonado e indefenso que él experimenta en ese momento. Cuando tenía el poder, nunca lo advirtió, pero ahora su visión se ensancha para incluirlos:

> ¡Pobres y miserables desnudos, dondequiera que os halléis, que aguantáis la descarga de esta despiadada tempestad! ¿Cómo os defenderéis de un temporal semejante, con vuestras cabezas sin abrigo, vuestros estómagos sin alimento y vuestros andrajos llenos de agujeros y aberturas? ¡Oh, cuán poco me había preocupado de ellos! Pompa, acepta esta medicina; exponte a sentir lo que sienten los desgraciados, para que puedas verter sobre ellos lo superfluo y mostrar a los cielos más justos (III, 4, 28-36).

Sólo en este momento Lear está capacitado para ser lo que pretende

ser, «un rey de pies a cabeza». Su tragedia es que la catástrofe que lo redime humanamente, lo destruye políticamente: la experiencia que lo capacita auténticamente para ser rey, hace imposible que lo sea. Su triunfo consiste en haberse convertido en algo con lo que nunca soñó ser, un ser humano. En esto, una dialéctica esperanzadora ilumina la desolación y la frustración. Solo, en medio del frío, el viento y la lluvia, Lear desarrolla la visión y el valor para acabar con su soledad, para acercarse a sus semejantes en busca de mutuo calor. Shakespeare nos está diciendo que la terrible realidad desnuda del «hombre desguarnecido» es el punto a partir del cual debe realizarse la guarnición, el único terreno sobre el que puede crecer una comunidad real.

En el siglo XVIII, las metáforas de la desnudez como verdad, y del despojamiento como descubrimiento de sí mismo adquieren una nueva resonancia política. En las *Cartas persas* de Montesquieu, los velos que las mujeres persas son obligadas a llevar simbolizan todas las represiones que las jerarquías sociales tradicionales imponen a las personas. En cambio, la ausencia de velos en las calles de París simboliza un nuevo tipo de sociedad donde «imperan la libertad y la igualdad» y donde, consecuentemente «todo se expresa, todo es visible, todo es audible. El corazón se muestra tan abiertamente como la cara» [12]. Rousseau, en su *Discurso sobre las Artes y las Ciencias*, denuncia «el velo uniforme y engañoso de la urbanidad» que cubre su época y dice que «el hombre bueno es un atleta a quien le gusta luchar totalmente desnudo; desprecia todos aquellos viles ornamentos que obstaculizan el uso de sus facultades» [13]. Por tanto, el hombre desnudo no sólo será un hombre más libre y feliz, sino también un hombre mejor. Los movimientos revolucionarios liberales con que culminaría el siglo XVIII se guían por esta fe: si los privilegios hereditarios y los roles sociales son suprimidos para que todos los hombres puedan disfrutar de una libertad sin trabas, utilizando todas sus facultades, éstas serán utilizadas en bien de toda la humanidad. Encontramos aquí una sorprendente ausencia de preocupación acerca de lo que hará, o será, este ser humano desnudo. La complejidad y plenitud dialéctica que encontramos en Shakespeare se han desvanecido

[12] *The Persian letters* (1721), traducidas por J. Robert Loy, Meridian, 1961, cartas 26, 63, 88. Los temas del siglo XVIII esbozados en esta página han sido extensamente explorados en mi obra *The politics of authenticity*.

[13] *Discourse on the arts and sciences* (1750), primera parte, traducido por G. D. H. Cole, Dutton, 1950, pp. 146-149. En *Oeuvres complètes*, III, pp. 7-9.

para dejar paso a polarizaciones estrechas. El pensamiento contrarrevolucionario de este período muestra la misma estrechez y cortedad de miras. He aquí lo que dice Burke acerca de la Revolución francesa:

Pero ahora todo va a cambiar. Todas las ilusiones placenteras que hacían que el poder fuera amable y la obediencia liberal, que armonizaban los diferentes matices de la vida [...] serán disueltas por este nuevo imperio conquistador de la luz y la razón. Todo el decoroso envoltorio de la vida será desgarrado groseramente. Todas las ideas añadidas, que pertenecen al corazón, y que el entendimiento ratifica como necesarias para cubrir los defectos de nuestra débil y trémula naturaleza, y para elevarla a la dignidad en nuestra propia estimación, serán destrozadas como ridículas, absurdas y anticuadas [14].

Los *philosophes* imaginaban una desnudez idílica, que abriría nuevas visiones de belleza y felicidad para todos; para Burke representa un desastre antiidílico sin atenuantes, una caída en la nada de la que nada ni nadie podrá levantarse. Burke no puede imaginar que los hombres modernos puedan aprender algo, como aprende Lear, de su común vulnerabilidad al frío. Para Burke, la única esperanza de los hombres reside en las mentiras: en su capacidad de fabricar envoltorios míticos lo suficientemente pesados como para spfocar su terrible conocimiento de quiénes son.

Para Marx, que escribía después de las revoluciones y reacciones burguesas, y que esperaba una nueva oleada, los símbolos de la desnudez y la caída del velo recuperan la profundidad dialéctica que Shakespeare les diera dos siglos antes. Las revoluciones burguesas, al desgarrar los velos de las «ilusiones religiosas y políticas», han dejado al desnudo el poder y la explotación, la crueldad y la miseria, expuestos como heridas abiertas; al mismo tiempo han descubierto y expuesto nuevas opciones y esperanzas. Al contrario que la gente corriente de todas las épocas, traicionada y destrozada incesantemente por su devoción a sus «superiores naturales», los hombres modernos, bañados en las aguas del «frío interés» quedan liberados de toda referencia hacia unos amos que los destruyen, y el frío, más que aturdirlos, los anima. Puesto que saben cómo pensar en, por y para sí mismos, pedirán cuentas claras de lo que sus jefes y gobernantes hacen por ellos —y les hacen— y estarán dispuestos a oponerse y rebelarse cuando no reciban nada real a cambio.

[14] *Reflections on the Revolution in France* (1790), reeditado junto con *Rights of man*, de Thomas Paine, Dolphin, 1961, p. 90.

La esperanza de Marx es que una vez que los hombres desguarnecidos de clase obrera se vean «forzados a considerar [...] sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas», se unirán para superar el frío que los atenaza. Su unión generará la energía colectiva que puede alimentar una nueva vida comunitaria. Uno de los objetivos fundamentales del *Manifiesto* es indicar el modo de escapar al frío, de nutrir y enfocar la añoranza común de un calor comunitario. Puesto que los trabajadores sólo pueden sobrellevar la aflicción y el temor si entran en contacto con los recursos más profundos de sus personas estarán dispuestos a luchar por el reconocimiento colectivo de la belleza y el valor de sus personas. Su comunismo, cuando llegue, tendrá la apariencia de un vestido transparente, que dé calor a quienes lo lleven y al mismo tiempo enmarque su belleza desnuda, a fin de que puedan reconocerse y reconocer a los demás en todo su esplendor.

Aquí, como es frecuente en Marx, la visión es deslumbrante, pero si miramos fijamente la luz parpadea. No es difícil imaginar finales alternativos para la dialéctica de la desnudez, finales menos hermosos que el de Marx, pero no menos plausibles. Bien podría ser que los hombres y mujeres modernos prefiriesen el patetismo y la grandeza solitarios de la personalidad no condicionada de Rousseau, o las comodidades colectivas de la máscara política de Burke, al intento marxista de fundir lo mejor de ambos. De hecho, el tipo de individualismo que se burla de las relaciones con los demás, y las teme como amenazas a la integridad de su personalidad, y el tipo de colectivismo que trata de sumergir la personalidad en un papel social, pueden resultar más atractivos que la síntesis marxista, puesto que intelectual y emocionalmente resultan mucho más fáciles.

Hay otro problema que podría impedir que la dialéctica marxista llegue a ponerse en marcha. Marx cree que los golpes, las conmociones y las catástrofes de la vida en la sociedad burguesa, permiten a los modernos que los experimentan, como hace Lear, descubrir quiénes «son realmente». Pero si la sociedad burguesa es tan volátil como Marx cree que es ¿cómo pueden sus miembros llegar a decidirse por una personalidad real? Con todas las posibilidades y necesidades que bombardean la personalidad y todas las tendencias desesperadas que la impulsan, ¿cómo puede alguien definir con precisión cuáles son esenciales y cuáles pasajeras? La naturaleza del nuevo hombre desnudo moderno resulta ser tan escurridiza y misteriosa como la del antiguo hombre vestido, y tal vez incluso más, puesto que ya no existe

la ilusión de una personalidad real detrás de la máscara. Así pues, junto con la comunidad y la sociedad, la propia individualidad puede estar desvaneciéndose en el aire moderno.

IV. LA METAMORFOSIS DE LOS VALORES

Nuevamente aparece el problema del nihilismo en la siguiente línea de Marx: la burguesía «ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y bien adquiridas por la *única* y desalmada libertad de comercio». El primer punto aquí es el inmenso poder del mercado en las vidas íntimas de los hombres modernos: miran la lista de precios en busca de respuestas a preguntas que no son meramente económicas, sino metafísicas: preguntas acerca de qué merece la pena, qué es honorable, incluso qué es real. Cuando Marx dice que los otros valores son convertidos en valores de cambio, lo que quiere decir es que la sociedad burguesa no borra las antiguas estructuras del valor, sino que las incorpora. Las antiguas formas de honor y dignidad no mueren; son incorporadas al mercado, se les añade una etiqueta de precio, adquieren una nueva vida, como mercancías. Así, cualquier forma imaginable de conducta humana se hace moralmente permisible en el momento en que se hace ecónomicamente posible y adquiere «valor»; todo vale si es rentable. En esto consiste el nihilismo moderno. Dostoievski, Nietzsche y sus sucesores del siglo XX atribuirán esta situación a la ciencia, el racionalismo, la muerte de Dios. Marx diría que su base es mucho más concreta y mundana: está inscrita en el banal funcionamiento cotidiano del orden económico burgués, un orden que equipara nuestro valor humano con nuestro precio en el mercado, ni más ni menos, y nos obliga a proyectarnos para elevar nuestro precio tanto como podamos.

Marx se espanta por la brutalidad destructiva a que da origen el nihilismo burgués, pero cree que posee una tendencia oculta a trascenderse. La fuente de esta tendencia es, paradójicamente, el principio «desalmado» de la libertad de comercio. Marx cree que los burgueses creen realmente en este principio —esto es, en un flujo incesante e ilimitado de mercancías en circulación, una continua metamorfosis de los valores del mercado. Si, como cree, los miembros de la burguesía quieren realmente un mercado libre, tendrán que garan-

tizar la libertad de los nuevos productos para entrar en el mercado. A su vez esto significa que cualquier sociedad burguesa plenamente desarrollada debe ser una sociedad genuinamente abierta, no sólo económica, sino también política y culturalmente, de manera que las personas tengan libertad para comprar y buscar las mejores ofertas de ideas, asociaciones, leyes y políticas sociales, tanto como de productos. El principio desalmado de la libertad de comercio obligará a la burguesía a garantizar incluso a los comunistas los derechos básicos de que disfrutan todos los hombres de negocios, el derecho a ofrecer y promocionar y vender sus productos a todos los clientes que pueda atraer.

Así, en virtud de lo que Marx llama «libre concurrencia en el dominio de la conciencia» (489), habría que permitir hasta las ideas y obras más subversivas —como el mismo *Manifiesto*— sobre la base de que pueden venderse. Marx confía en que una vez que las ideas sobre la revolución y el comunismo sean accesibles a las masas, se *venderán* y que el comunismo como «movimiento independiente de la inmensa mayoría en provecho de la inmensa mayoría» (482) tendrá la acogida que merece. A la larga, Marx puede convivir con el nihilismo burgués, porque lo ve activo y dinámico, lo que Nietzsche llamaría un nihilismo fuerte *. Impulsada por sus energías y tendencias nihilistas, la burguesía abrirá las compuertas políticas y culturales a través de las cuales fluirá su némesis revolucionaria.

Esta dialéctica presenta varios problemas. El primero tiene que ver con el compromiso de la burguesía con el principio desalmado de la libertad de comercio, ya sea en la economía, la política o la cultura. De hecho, a lo largo de la historia burguesa este principio ha sido por lo general más respetado para infringirlo que para observarlo. Los miembros de la burguesía, especialmente los más poderosos, han luchado por lo general para restringir, manipular y controlar sus mercados. De hecho, buena parte de su energía creativa, a través de los siglos, se ha gastado en acuerdos en este sentido —monopolios

* Véase la distinción fundamental en *La voluntad de poderío*, secciones 22-23: «Nihilismo. Es ambiguo: A. Nihilismo como signo de un mayor poder del espíritu: como nihilismo *activo*. B. Nihilismo como declinación y recesión del poder del espíritu: como nihilismo *pasivo*». En el tipo A, «el espíritu puede haberse hecho tan fuerte que los objetivos anteriores (convicciones, artículos de fe) resulten desproporcionados [...] Alcanza su máximo de fuerza relativa como fuerza violenta de destrucción, como nihilismo activo». Marx comprendió mucho mejor que Nietzsche la fuerza nihilista de la sociedad burguesa moderna.

escriturados, *holdings, trusts,* cárteles y grupos de empresas, aranceles proteccionistas, fijación de precios, subvenciones estatales abiertas o encubiertas—, todos ellos acompañados de himnos de alabanza al libre mercado. Es más, incluso entre los pocos que creen realmente en el libre cambio, hay todavía menos que extenderían la libre competencia tanto a las ideas como a las cosas *. Wilhem von Humboldt, J. S. Mill, los jueces Holmes y Brandeis y Douglas y Black han sido voces débiles y acalladas en la sociedad burguesa, combatidas y marginales en el mejor de los casos. Una costumbre burguesa más típica consiste en alabar la libertad, cuando se está en la oposición y reprimirla cuando se está en el poder. Aquí Marx puede verse en peligro —un peligro sorprendente para él— de dejarse llevar por lo que dicen los ideólogos burgueses, y perder de vista lo que hacen realmente quienes poseen el dinero y el poder. Este es un problema serio, porque si en realidad a los miembros de la burguesía la libertad les trae sin cuidado, actuarán en consecuencia para que las sociedades que controlan permanezcan cerradas a las nuevas ideas, haciendo todavía más difícil que arraigue el comunismo. Marx diría que la necesidad de progreso e innovación de los burgueses los obligará a abrir sus sociedades incluso a las ideas que temen. Sin embargo, su ingenio podría evitar esto a través de una innovación verdaderamente insidiosa: un consenso de mutua mediocridad, destinado a proteger a cada individuo burgués de los riesgos de la competencia, y a la sociedad burguesa en su conjunto de los riesgos del cambio **.

* El planteamiento más perspicaz de este principio —que la libertad de comercio y competencia implican la libertad de pensamiento y cultura— se encuentra, sorprendentemente, en Baudelaire. Su prefacio al *Salón de 1846* dedicado «A los burgueses» afirma la afinidad especial entre el arte moderno y la empresa moderna: ambos se esfuerzan por «realizar la idea del futuro en sus más diversas formas: política, industrial, artística»; ambos chocan con los «aristócratas del pensamiento, los monopolistas de las cosas de la mente», que desean apagar la energía y el progreso de la vida moderna (*Arte en París, 1845-62,* traducido al inglés y editado por Jonathan Mayne, Phaidon, 1965, pp. 41-43). En el siguiente capítulo, Baudelaire será extensamente analizado. Pero vale la pena señalar aquí que para un gran número de personas, argumentos como el de Baudelaire, en períodos dinámicos y progresistas como la década de 1840, o la de 1960, son perfectamente razonables. Por el contrario, durante los periodos de reacción y estagnación, como la década de 1850, o la de 1970, este tipo de argumento puede sonar inconcebiblemente absurdo, si no monstruoso, a los oídos de muchos burgueses que sólo unos cuantos años antes lo adoptaron con entusiasmo.

** En el capítulo culminante del libro primero de *El capital,* «Tendencia histórica de la acumulación capitalista», Marx dice que cuando un sistema de relaciones sociales actúa como freno del «desarrollo libre de las fuerzas productivas», ese sistema social simplemente tiene que desaparecer: «Debe ser aniquilado, y se lo aniquila». Pero ¿qué sucedería si, de algún modo, no fuera aniquilado? Marx imagina por un instante esta posibilidad, pero en seguida la desecha: «Querer eternizarlo», dice, sería «decretar la mediocridad general» (*MER,* p. 437). Esto es tal vez lo único que Marx es totalmente incapaz de imaginar.

Otro problema de la dialéctica marxista del libre mercado es que implica una extraña connivencia entre la sociedad burguesa y sus oponentes más radicales. Esta sociedad es impulsada por el principio desalmado de la libertad de comercio a abrirse a movimientos favorables a un cambio radical. Los enemigos del capitalismo pueden gozar de bastante libertad para hacer su trabajo: escribir, leer, hablar, reunirse, organizarse, manifestarse, hacer huelgas, elegir. Pero su libertad de movimiento transforma este movimiento en una empresa, y finalmente tienen que desempeñar el papel paradójico de promotores y mercaderes de la revolución, que necesariamente se convierte en una mercancía como cualquier otra. Marx no parece preocupado por las ambigüedades de este papel social: quizá porque está seguro de que se hará añejo antes de haber podido osificarse, de que la empresa revolucionaria quedará al margen del negocio por su rápido triunfo. Un siglo más tarde podemos ver cómo el negocio de promocionar la revolución está expuesto a los mismos abusos y tentaciones, fraudes manipuladores y autoengaños voluntarios, como cualquier otro tipo de promoción.

Finalmente, nuestras dudas escépticas acerca de las promesas de los promotores nos llevará a cuestionar una de las promesas fundamentales de la obra de Marx: la promesa de que el comunismo, al tiempo que mantiene y profundiza realmente las libertades que nos ha proporcionado el capitalismo, nos liberará de los horrores del nihilismo burgués. Si la sociedad burguesa es realmente la vorágine que Marx cree que es, ¿cómo puede esperar que todas sus corrientes fluyan en una sola dirección, hacia la integración y la armonía pacíficas? Aun si algún día el comunismo triunfante fluye a través de las compuertas abiertas por el libre comercio, ¿quién sabe qué terribles impulsos podrían fluir junto con él, o siguiendo su estela, o incrustados en él? Es fácil imaginar cómo una sociedad comprometida con el libre desarrollo de todos y cada uno podría desarrollar sus propias variedades de nihilismo. De hecho, un nihilismo comunista podría resultar mucho más explosivo y desintegrador que su precursor burgués —aunque también más atrevido y original— porque mientras que el capitalismo recorta las infinitas posibilidades de la vida mo-

derna en el límite de la línea de fondo, el comunismo de Marx podría lanzar al individuo liberado a inmensos e ignotos espacios humanos sin límite alguno [15].

V. LA PERDIDA DE LA AUREOLA

Todas las ambigüedades del pensamiento de Marx cristalizan en una de sus imágenes más luminosas, la última que exploraremos aquí: «La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de respeto reverente. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio [*Mann der Wissenschaft* *], los ha convertido en sus servidores asalariados»

[15] Para clarificar este problema, compárense dos de los planteamientos de Marx sobre la vida en una sociedad comunista. Primero, en la «Crítica del Programa [del Partido Socialdemócrata Alemán] de Gotha», 1875: «En la fase superior de la sociedad comunista, cuando haya desaparecido la subordinación esclavizadora de los individuos a la división del trabajo, y con ella la oposición entre el trabajo intelectual y el trabajo manual; cuando el trabajo no sea solamente un medio de vida, sino la primera necesidad vital; cuando, con el desarrollo de los individuos, en todos sus aspectos, crezcan también las fuerzas productivas y corran a chorro lleno los manantiales de la riqueza colectiva, sólo entonces podrá rebasarse totalmente el estrecho horizonte del derecho burgués, y la sociedad podrá escribir en su bandera: ¡De cada cual según su capacidad, a cada cual según sus necesidades!» *(MER*, p. 531).

Consideremos esto bajo la luz de los *Gundrisse* (nota 9, *supra)* en que el comunismo realizará el ideal moderno de la persecución infinita de riqueza despojando a ésta de «su limitada forma burguesa»; así la sociedad comunista liberará «la universalidad de las necesidades, capacidades, goces, fuerzas productivas [...] el desarrollo de todas las fuerzas humanas en cuanto tales»; el hombre producirá «su plenitud» y vivirá «en el movimiento absoluto del devenir». Si se toma en serio esta visión, es evidente que será difícil satisfacer las necesidades universales de todos, y que la persecución del desarrollo infinito para todos tenderá a producir serios conflictos humanos; puede que éstos sean diferentes de los conflictos de clase endémicos en la sociedad burguesa, pero es probable que sean como mínimo igual de profundos. Marx sólo admite la posibilidad de este tipo de conflictos de la manera más oblicua, y no dice nada acerca de la forma en que una sociedad comunista podría abordarlos. Puede ser ésta la razón por la cual Octavio Paz dice (*Alternating current,* p. 121) que el pensamiento de Marx, «aunque es prometeico, crítico y filantrópico no por eso es menos nihilista», pero que, desgraciadamente, «el de Marx es un nihilismo que se ignora».

* La palabra *Wissenschaft* puede ser traducida de muchas maneras, en sentido estricto como «ciencia», o en sentido más amplio como «conocimiento», «saber», «erudición», o cualquier ocupación intelectual sostenida y seria. Sea cual fuere el término que usemos, es fundamental recordar que Marx habla en este momento acerca de la difícil situación de su propio grupo, y por lo tanto de sí mismo. He usado intermitentemente el término «intelectuales» para referirme de forma abreviada a los diversos grupos ocupacionales reunidos por Marx en este ejemplo. Observo que el término es anacrónico para la época de Marx —aparece en la generación de Nietzsche— pero tiene la ventaja de reunir —que es el objetivo de Marx— a personas de diversas ocupaciones quienes, a pesar de sus diferencias, trabajan con la mente.

(476). La aureola, para Marx, es un símbolo primario de la experiencia religiosa, la experiencia de lo sagrado. Para Marx, como para su contemporáneo Kierkegaard, es la experiencia, más que la creencia, o el dogma, o la teología, la que constituye el meollo de la vida religiosa. La aureola divide la vida en lo sagrado y lo profano: crea un aura de temor y resplandor sagrados en torno a la figura que la lleva; la figura santificada es arrancada de la matriz de la condición humana, inexorablemente separada de las necesidades y presiones que animan a los hombres y mujeres que la rodean.

Marx cree que el capitalismo tiende a destruir para todos esta forma de experiencia: «Todo lo sagrado es profanado»; nada es sagrado, nadie es intocable, la vida se vuelve completamente desacralizada. En algunos aspectos, Marx lo sabe, esto es horrible: bien podría ser que hombres y mujeres modernos, sin ningún miedo que los contuviera, no se detuvieran ante nada; libres de temores y temblores, también serán libres para pisotear a todo el que encuentren a su paso, si su propio interés los lleva a ello. Pero Marx también ve las virtudes de una vida sin auras: crea una situación de igualdad espiritual. Así, la burguesía moderna puede tener grandes poderes materiales sobre los trabajadores y sobre todos los demás, pero nunca conseguirá el ascendiente espiritual que las clases dominantes anteriores tenían asegurado. Por primera vez en la historia, todos se enfrentan a sí mismos y a los demás en el mismo plano.

Debemos recordar que Marx escribe en un momento histórico en que, especialmente en Inglaterra y Francia (el *Manifiesto* tiene, en realidad, más que ver con estos países que con la Alemania de la época de Marx), el desencanto del capitalismo es intenso y general y está casi preparado para estallar en formas revolucionarias. Durante los próximos veinte años, más o menos, la burguesía dará pruebas de una considerable inventiva para construir aureolas propias. Marx tratará de hacerlas desaparecer en el libro primero de *El capital,* en su análisis sobre «El fetichismo de la Mercancía», una mística que disfraza las relaciones intersubjetivas entre personas en una sociedad de mercado como relaciones puramente físicas «objetivas» e inalterables en-

tre cosas [16]. En el clima de 1848, esta seudorreligiosidad burguesa todavía no había arraigado. Los blancos de Marx en esto están, tanto para él como para nosotros, mucho más próximos: son aquellos profesionales e intelectuales —«el médico, el jurisconsulto, el sacerdote, el poeta, el sabio»— que creen tener poder para vivir en un plano más alto que las personas corrientes, para trascender el capitalismo en su vida y en su trabajo.

¿Por qué Marx coloca en primer lugar la aureola sobre las cabezas de los profesionales e intelectuales modernos? He aquí una de las paradojas de su papel histórico: aun cuando tienden a enorgullecerse de su mentalidad emancipada y totalmente secularizada, resultan ser casi los únicos modernos que realmente creen haber sido llamados a sus vocaciones y que su trabajo es sagrado. Para cualquier lector de Marx es evidente que éste, en su entrega a su obra, comparte esta fe. Y sin embargo, aquí sugiere que en algún sentido es una mala fe, un autoengaño. Este pasaje es tan llamativo porque, al ver cómo Marx se identifica con la perspicacia y la fuerza crítica de la burguesía y se esfuerza en arrancar la aureola de las cabezas de los intelectuales modernos, nos damos cuenta de que, en alguna medida, es su propia cabeza la que deja al desnudo.

Para estos intelectuales, tal como los ve Marx, el hecho básico de la vida es que son «trabajadores asalariados» de la burguesía, miembros de «la clase obrera moderna, el proletariado». Pueden negar esta identidad —después de todo ¿quién quiere pertenecer al proletariado?— pero son arrojados a la clase obrera por las condiciones históricamente definidas en las que se ven obligados a trabajar. Cuando Marx describe a los intelectuales como asalariados, está tratando de hacernos ver que la cultura moderna es parte de la industria moderna. El arte, la ciencia física, la teoría social como la del propio Marx, son modos de producción; la burguesía controla los medios de producción de la cultura, como de todo lo demás, y todo el que quiera crear, deberá trabajar en la órbita de su poder.

Los profesionales, intelectuales y artistas modernos, en la medida en que son miembros del proletariado,

> no viven sino a condición de encontrar trabajo, y lo encuentran únicamente mientras su trabajo acrecienta el capital. Estos obreros, obligados a venderse al detalle, son una mercancía como cualquier otro artículo de comercio, sujeta, por tanto, a todas las vicisitudes de la competencia, a todas las fluctuaciones del mercado (479).

[16] *Capital*, vol. I, cap. 1, sección 4; *MER*, pp. 319-329. La descripción más interesante de la estrategia y la originalidad de Marx a este respecto puede encontrarse en Lukács, *Historia y conciencia de clase*.

Así pues, pueden escribir libros, pintar cuadros, descubrir leyes físicas o históricas, salvar vidas, solamente si alguien con capital les paga. Pero las presiones de la sociedad burguesa son tales que nadie les pagará a menos que sea rentable pagarles, esto es a menos que de alguna manera su trabajo contribuya a «acrecentar el capital». Deben «venderse al detalle» a un empresario dispuesto a explotar sus cerebros para obtener una ganancia. Deben intrigar y atropellar para presentarse bajo la luz más rentable; deben competir (a menudo de manera brutal y poco escrupulosa) por el privilegio de ser comprados, simplemente para poder continuar con su obra. Una vez que la obra está acabada se ven, como todos los demás trabajadores, separados del producto de su trabajo. Sus bienes y servicios se ponen a la venta y serán «las vicisitudes de la competencia, las fluctuaciones del mercado» antes que cualquier verdad, o belleza, o valor intrínseco —o cualquier falta de verdad, o belleza, o valor— las que determinen su suerte. Marx no espera que las grandes ideas y obras se malogren por falta de mercado: la burguesía moderna es notable por sus recursos a la hora de extraer beneficios de los pensamientos. Lo que sucederá será más bien que los procesos y productos creativos serán usados y transformados en formas que harían quedar perplejos u horrorizados a sus creadores. Pero los creadores serán impotentes para oponerse porque, para vivir, deben vender su fuerza de trabajo.

Los intelectuales ocupan una posición peculiar en la clase obrera, posición que genera privilegios especiales, pero también ironías especiales. Son beneficiarios de la demanda burguesa de innovación perpetua, que agranda considerablemente el mercado de sus productos y habilidades y a menudo estimula su audacia e imaginación creativas y —si son lo suficientemente astutos y afortunados como para explotar la necesidad de cerebros— les permite escapar de la pobreza crónica en que vive la mayoría de los trabajadores. Por otra parte, puesto que están personalmente involucrados en su obra —a diferencia de la mayoría de los asalariados, alienados e indiferentes—, las fluctuaciones del mercado los afectan de manera mucho más profunda. Al «venderse al detalle», venden no sólo su energía física, sino su mente, su sensibilidad, sus sentimientos más profundos, sus capaci-

dades visionarias e imaginativas, prácticamente todo su ser. El *Fausto* de Goethe nos ofrece el arquetipo de un intelectual moderno obligado a «venderse» para crear una diferencia en el mundo. Fausto también personifica un conjunto de necesidades endémicas de los intelectuales: no sólo los impulsa la necesidad de vivir, que comparten con todos los hombres, sino también su deseo de comunicarse, de entablar un diálogo con sus semejantes. Pero el mercado de mercancías culturales ofrece el único medio en que puede darse el diálogo a escala pública: no hay una sola idea que pueda llegar, o cambiar, a los modernos a menos que haya sido comercializada y les haya sido vendida. De donde resulta que dependen del mercado, para obtener no sólo el pan, sino también el sustento espiritual, sustento que, como saben, no pueden contar con que les sea proporcionado por el mercado.

Es fácil ver por qué los intelectuales modernos, atrapados en estas ambigüedades, imaginan salidas radicales: en su situación, las ideas revolucionarias emanan de sus necesidades personales más intensas y directas. Pero las condiciones sociales que inspiran su radicalismo también contribuyen a frustrarlo. Ya vimos que hasta las ideas más subversivas debían manifestarse a través de los medios del mercado. En la medida en que estas ideas atraigan y despierten entusiasmo, extenderán y enriquecerán el mercado y consecuentemente «incrementarán el capital». Ahora bien, si la visión marxista de la sociedad burguesa es exacta, hay muchas razones para pensar que generará un mercado de ideas radicales. Este sistema requiere una revolución, perturbación y agitación constantes; debe ser perpetuamente empujado y presionado para mantener su elasticidad y capacidad de respuesta, para apropiarse de las nuevas energías y asimilarlas, para impulsarse hacia nuevas alturas de actividad y crecimiento. Esto significa, sin embargo, que los hombres y los movimientos que proclaman su enemistad con el capitalismo podrían ser justamente la clase de estimulantes que necesita el capitalismo. La sociedad burguesa, mediante su impulso insaciable de destrucción y desarrollo, y su necesidad de satisfacer las necesidades insaciables que crea, produce inevitablemente ideas y movimientos radicales que aspiran a destruirla. Pero su misma capacidad de desarrollo le permite negar sus propias negaciones internas: nutrirse y prosperar gracias a la oposición, hacerse más fuerte en medio de las presiones y crisis de lo que podría serlo jamás en tiempos de calma, transformar la enemistad en intimidad y a los atacantes en aliados que ignoran que lo son.

En esta atmósfera, por tanto, los intelectuales radicales encuentran obstáculos radicales: sus ideas y movimientos corren peligro de desvanecerse en el mismo aire moderno que descompone el orden burgués que ellos luchan por superar. Rodearse de una aureola, en esta atmósfera, es intentar destruir el peligro negándolo. Los intelectuales de la época de Marx fueron especialmente vulnerables a esta clase de mala fe. Mientras Marx descubría el socialismo en el París de la década de 1840, Gautier y Flaubert desarrollaban su mística del «arte por el arte», en tanto que el círculo que rodeaba a Auguste Comte construía paralelamente su propia mística de la «ciencia pura». Ambos grupos —unas veces enfrentados entre sí y otras veces mezclados— se consagraban como vanguardias. Eran perspicaces y agudos en su crítica del capitalismo y, al mismo tiempo, absurdamente complacientes en su fe de tener poder para trascenderlo, de poder vivir y trabajar libremente por encima de sus normas y demandas [17].

El propósito de Marx al arrancar las aureolas de sus cabezas es que nadie en la sociedad burguesa pueda ser tan puro, o estar tan a salvo, o ser tan libre. Las tramas y ambigüedades del mercado son tales que atrapan y enredan a todo el mundo. Los intelectuales deben reconocer las profundidades de su propia dependencia —dependencia tanto económica como espiritual— del mundo burgués que desprecian. Jamás podremos superar esas contradicciones a menos que nos enfrentemos directa y abiertamente a ellas. Despojar de las aureolas tiene este significado [18].

Esta imagen, como todas las grandes imágenes de la historia de la literatura y el pensamiento, contiene profundidades que su creador jamás habría podido prever. Ante todo, la acusación que lanza Marx a las vanguardias científicas y artísticas del siglo XIX hiere con igual hondura a las «vanguardias» leninistas del siglo XX cuya preten-

[17] Acerca del «arte por el arte», véase Arnold Hauser, *The social history of art*, 1949; Vintage, 1958, vol. III [*Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 3 vols., 1968]; César Graña, *Bohemian versus bourgeois: society and the French man of letters in the nineteenth century*, Basic Books, 1964; edición de 1967 en rústica retitulada *Modernity and its discontents;* T. J. Clark, *The absolute bourgeois: artists and politics in France, 1848-1851*, New York Graphic Society, 1973. La mejor introducción al círculo de Comte, se puede encontrar en Frank Manuel, *The Prophets of Paris*, 1962, Harper Torchbooks, 1965.

[18] Hans Magnus Enzensberger, en su brillante ensayo de 1969 «The industrialization of the mind» desarrolla una tesis similar en el contexto de una teoría de los medios de comunicación de masas. En *The consciousness industry*, Seabury, 1970, pp. 3-15.

sión de trascender el mundo vulgar de la necesidad, el interés, el cálculo egoísta y la explotación brutal, es idéntica e igualmente infundada. Además, suscita preguntas acerca de la imagen romántica que tenía Marx de la clase obrera. Si ser un trabajador asalariado es la antítesis de tener una aureola, ¿cómo puede Marx hablar del proletariado como una clase de hombres nuevos, singularmente capacitados para trascender las contradicciones de la vida moderna? Desde luego, es posible dar un paso más en este cuestionamiento. Si hemos seguido la forma en que Marx despliega su visión de la modernidad, y nos hemos enfrentado a todas sus endémicas ironías y ambigüedades ¿cómo podemos esperar que haya *alguien* que trascienda todo ello?

Una vez más, topamos con un problema que había aparecido anteriormente: la tensión entre la percepción crítica de Marx y sus esperanzas radicales. En este ensayo me he inclinado por subrayar las corrientes subterráneas autocríticas y escépticas del pensamiento de Marx. Algunos lectores se podrán sentir inclinados a tomar en serio únicamente la crítica y la autocrítica, desechando las esperanzas como utópicas e ingenuas. Hacerlo, sin embargo, sería pasar por alto lo que Marx consideraba el punto esencial del pensamiento crítico. La crítica, tal como él la entendía, formaba parte de un proceso dialéctico en desarrollo. Pretendía ser dinámica, inspirar e impulsar a la persona criticada a superar tanto a su crítico como a sí misma, llevar a ambas partes hacia una nueva síntesis. Así, desenmascarar las falsas pretensiones de transcendencia es pedir y luchar por una transcendencia real. Renunciar a la búsqueda de trascendencia es erigir una aureola en torno a la propia resignación y al propio estancamiento, traicionando no sólo a Marx, sino también a nosotros mismos. Debemos batallar por el equilibrio precario y dinámico que Antonio Gramsci, uno de los grandes autores y dirigentes comunistas de nuestro siglo, describió como «pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad» [19].

[19] Del manuscrito póstumo de Gramsci, «El príncipe moderno». Recogido en sus *Prison notebooks*, seleccionadas, compiladas y traducidas al inglés por Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith, International Publishers, 1971, p. 173.

CONCLUSION: LA CULTURA Y LAS CONTRADICCIONES DEL CAPITALISMO

En este ensayo he tratado de definir un espacio en el que el pensamiento de Marx converja con la tradición modernista. Ante todo, ambos son intentos de evocar y captar una experiencia diferenciadamente moderna. Ambos hacen frente a este campo con emociones entremezcladas; el júbilo y el temor se funden con un sentimiento de horror. Ambos consideran que la vida moderna está acribillada de impulsos y posibilidades contradictorios, y ambos adoptan una visión de una modernidad última o ultra —los «hombres nuevos [...] invento de la época moderna, como las propias máquinas», de Marx; *«Il faut être absolument moderne»*, de Rimbaud— como el modo de atravesar y dejar atrás estas contradicciones.

En este espíritu de convergencia he tratado de interpretar a Marx como un escritor modernista, revelando la vivacidad y riqueza de su lenguaje, la profundidad y complejidad del mundo de sus imágenes —vestidos y desnudez, velos, aureolas, calor, frío— y mostrando con cuánta brillantez desarrolla los temas por los que el modernismo llegará a definirse: la gloria de la energía y el dinamismo modernos, los estragos de la desintegración y el nihilismo modernos, la extraña intimidad entre ellos; la sensación de estar atrapado en una vorágine en la que todos los hechos y valores se arremolinan, explotan, se descomponen, se recombinan; la incertidumbre básica sobre lo que es fundamental, lo que es valioso, hasta lo que es real; el estallido de las esperanzas más radicales en medio de sus radicales negaciones.

Al mismo tiempo, he tratado de interpretar el modernismo de un modo marxista, sugiriendo cómo sus energías, percepciones y ansiedades características emanan de los impulsos y las tensiones de la vida económica moderna: de su incesante e insaciable presión en favor del crecimiento y el progreso; su expansión de los deseos humanos más allá de los límites locales, nacionales y morales; sus exigencias de que las personas no sólo exploten a sus semejantes, sino también a sí mismas; la infinita metamorfosis y el carácter volátil de todos sus valores en la vorágine del mercado mundial; su despiadada destrucción de todo y todos los que no pueden utilizar —buena parte del mundo premoderno, pero también buena parte de sí mismo o de su propio mundo moderno— y su capacidad de explotar la crisis y el caos como trampolín para un desarrollo todavía mayor, de alimentarse de su propia destrucción.

No pretendo ser el primero en acercar marxismo y modernismo. De hecho se han acercado por sí mismos en varios momentos del siglo pasado, de la manera más espectacular en situaciones de crisis histórica y esperanzas revolucionarias. Podemos ver su fusión en Baudelaire, Wagner, Courbet, así como en Marx, en 1848; en los expresionistas, futuristas, dadaístas y constructivistas de 1914-1925; en la fermentación y agitación de Europa oriental después de la muerte de Stalin; en las iniciativas radicales de los años sesenta, desde Praga hasta París pasando por Estados Unidos. Pero cuando las revoluciones han sido reprimidas o traicionadas, la fusión radical ha dado paso a la fisión; tanto el marxismo como el modernismo se han petrificado en ortodoxias y han seguido caminos separados, mirándose con mutua desconfianza *. Los llamados marxistas ortodoxos en el mejor de los casos han ignorado al modernismo, pero con demasiada frecuencia han tratado de reprimirlo, por temor, quizá, a que (como dijo Nietzsche) si continuaban contemplando el abismo, el abismo, a su vez, comenzaría a mirarlos [20]. Los modernistas ortodoxos, por su parte, no han ahorrado esfuerzos a la hora de remodelar para sí la aureola de un arte «puro» no condicionado, liberado de la sociedad y de la historia. Este ensayo trata de cerrar la salida a los marxistas ortodoxos mostrando cómo el abismo que temen y del cual huyen se abre dentro del propio marxismo. Pero la fuerza del marxismo ha residido siempre en su disposición a partir de unas realidades sociales aterradoras abriéndose camino en ellas hasta agotar sus posibilidades. Abandonar esta fuente fundamental de fuerza deja al marxismo con poco más que el nombre. En cuanto a los modernistas ortodoxos que evitan el pensamiento marxista por miedo a que les despoje de sus aureolas, deberían aprender que podría ofrecerles algo mejor a cambio: una capacidad superior para imaginar y expresar las relaciones infinitamente ricas, irónicas y complejas que existen entre ellos y la «sociedad burguesa moderna» que tratan de negar o desafiar. La fusión de Marx con el modernismo disolvería el cuerpo demasiado sólido del marxismo —o por lo menos lo entibiaría y ablandaría— y, al mismo tiempo, daría al arte y al pensamiento modernista una nueva solidez, dotando a sus creaciones de una insospechada resonancia y profundidad. El modernismo se revelaría como el realismo de nuestro tiempo.

* El marxismo y el modernismo también se pueden acercar como fantasías utópicas en un período de calma política: cf. el superrealismo de los años veinte y la obra de pensadores norteamericanos como Paul Goodman y Norman O. Brown en los cincuenta. Herbert Marcuse cubre ambas generaciones, especialmente en su obra más original, *Eros y civilización* (1955). Otro tipo de convergencia impregna las obras de Maiakovski, Brecht, Benjamin, Adorno y Sartre, que experimentan el modernismo como una vorágine espiritual y el marxismo como *ein feste Burg* de roca maciza, y se pasan la vida nadando entre ambos, aunque con frecuencia crean síntesis brillantes, a su pesar.

[20] Lukács es el ejemplo más notable y fascinante: obligado por la Komintern a denunciar todas sus primeras obras modernistas, dedicó décadas y volúmenes a vilipendiar el modernismo y todas sus obras. Véase, por ejemplo, su ensayo «The ideology of modernism», en *Realism in our time: literature and the class struggle* (1957), traducido al inglés por John y Necke Mander, Harper & Row, 1964.

Quisiera, en esta sección final, relacionar las ideas que he desarrollado aquí con algunos debates contemporáneos relativos a Marx, el modernismo y la modernización. Comenzaré por considerar las acusaciones conservadoras al modernismo desarrolladas a finales de los sesenta, que han florecido en el ambiente reaccionario de la década pasada. De acuerdo con Daniel Bell, el más serio de estos polemistas, «el modernismo ha sido el seductor» que ha inducido a hombres y mujeres (e incluso niños) contemporáneos a abandonar sus posiciones y deberes morales, políticos y económicos. Para los autores como Bell, el capitalismo es totalmente inocente en este asunto: es retratado como una especie de Charles Bovary, poco apasionante, pero decente y cumplidor de sus deberes, que trabaja duramente para dar satisfacción a los insaciables deseos de su caprichosa mujer y pagar sus insoportables deudas. Este retrato de la inocencia capitalista tiene un delicado encanto pastoral; pero ningún capitalista podría permitirse tomarlo en serio si esperara sobrevivir una semana siquiera en el mundo real construido por el capitalismo. (Por otra parte, los capitalistas pueden ciertamente disfrutar de este cuadro como un buen ejemplo de relaciones públicas, y reírse durante todo el trayecto al banco.) También debemos admirar el ingenio de Bell al tomar una de las ortodoxias modernistas más persistentes —la autonomía de la cultura, la superioridad del artista con respecto a todas las normas y necesidades que atan a los mortales que lo rodean— y volverla contra el propio modernismo [21].

[21] «Modernism has been the seducer», en *Cultural contradictions of capitalism*, p. 19. La obra de Bell, en este como en otros textos, está plagada de contradicciones irreconciliables y aparentemente no reconocidas. Su análisis del nihilismo del moderno sistema de publicidad y ventas (pp. 65-69) se adecúa perfectamente al argumento general de este libro: sólo que Bell parece no darse cuenta de hasta qué punto el sistema de publicidad y ventas de alta presión nace de los imperativos del capitalismo;

Pero lo que tanto modernistas como antimodernistas ocultan en este caso es el hecho de que estos movimientos espirituales y culturales, a pesar de su poder eruptivo, han sido borboteos en la superficie de un caldero social y económico que ha estado hirviendo y derramándose durante más de cien años. Es el capitalismo moderno, y no el arte y la cultura modernos, el que ha mantenido el caldero en ebullición, por reacio que sea el capitalismo a enfrentarse al calor. El nihilismo enloquecido por la droga de William Burroughs, bestia negra preferida de la polémica antimodernista, es una pálida reproducción del *trust* ancestral cuyos beneficios financiaron su carrera de vanguardia: la Burroughs Adding Machine Company, ahora Burroughs International, sobrios nihilistas de retaguardia.

Además de estos ataques polémicos, el modernismo siempre ha provocado objeciones de orden muy diferente. Marx, en el *Manifiesto,* hacía suya la idea de Goethe de una incipiente «literatura mundial», explicando cómo la sociedad burguesa moderna estaba dando a luz una cultura mundial:

En lugar de las antiguas necesidades, satisfechas con productos nacionales, surgen necesidades nuevas, que reclaman para su satisfacción productos de los países más apartados y de los climas más diversos. En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas, se establece un intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material, como a la producción intelectual *(geistige).* La producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal (476-477).

---

en lugar de eso, estas actividades y las redes de engaño y autoengaño que las acompañan son achacadas al «estilo de vida» moderno/modernista.

Un trabajo posterior, «Modernism and capitalism» (1978), incorpora otras perspectivas más cercanas a las antes mencionadas: «Lo que se convirtió en el carácter distintivo del capitalismo —su propia dinámica— fue su falta de límites. Impulsado por la dinamo de la tecnología, su crecimiento exponencial no tuvo asíntotas ni límites. Nada era sagrado. La norma era el cambio. Hacia mediados del siglo XIX, ésta era la trayectoria del impulso económico». Pero esta visión no es duradera: al poco rato el nihilismo capitalista es olvidado, y la demonología familiar vuelve a ocupar su lugar; así, «el movimiento moderno [...] rompe la unidad de la cultura», destroza «la "cosmología racional" que subyace en la visión del mundo burgués de una relación ordenada del espacio y el tiempo», etc., etc. En *Partisan Review,* 45 (1978), pp. 213-215, reeditada al año siguiente como prefacio de la edición en rústica de *Cultural contradictions.* Bell, a diferencia de algunos de sus amigos neoconservadores, tiene por lo menos el valor de su incoherencia.

Este argumento de Marx podría servir como programa perfecto para el modernismo internacional que ha brotado entre su época y la nuestra: una cultura de mente amplia y muchas facetas, que expresa el panorama universal de los deseos modernos y que, pese a la mediación de la economía burguesa, es «patrimonio común» de la humanidad. Pero ¿y si después de todo esta cultura no fuese universal como Marx pensó que sería? ¿Y si resultara ser un asunto provinciano y exclusivamente occidental? Esta posibilidad fue planteada por primera vez a mediados del siglo XIX por varios populistas rusos. Argumentaban que la atmósfera explosiva de la modernización en Occidente —la ruptura de las comunidades y el aislamiento psíquico del individuo, el empobrecimiento masivo y la polarización clasista, una creatividad cultural nacida de una anarquía desesperada, tanto moral como espiritual— podía ser una peculiaridad cultural más que un férreo imperativo que aguardara inexorablemente a toda la humanidad. ¿Por qué no habrían las otras naciones y civilizaciones de alcanzar unas fusiones más armoniosas de las formas tradicionales de vida con las potencialidades y necesidades modernas? En resumen —unas veces esta creencia se expresó como un dogma complaciente, y otras como una esperanza desesperada— sólo era en Occidente donde «todo lo sólido se desvanece en el aire».

El siglo XX ha presenciado una gran variedad de intentos de realizar los sueños populistas del siglo XIX, al llegar al poder regímenes revolucionarios en todo el mundo subdesarrollado. Todos estos regímenes han intentado, de modos muy diversos, conseguir lo que los rusos del siglo XIX llamaban el salto del feudalismo al socialismo: en otras palabras, mediante esfuerzos heroicos, alcanzar las cimas de una comunidad moderna sin pasar por las profundidades de la desunión y fragmentación modernas. Este no es el lugar para explorar los muchos modos diferentes de modernización que se pueden encontrar en el mundo de hoy. Pero vale la pena señalar el hecho de que, a pesar de las enormes diferencias entre los sistemas políticos de hoy, muchos parecen compartir el ferviente deseo de barrer la cultura moderna de sus respectivos mapas. Su esperanza es que, si el pueblo pudiera ser protegido de esta cultura, podría entonces ser movilizado en un frente sólido para perseguir unos fines nacionales comunes, en vez de correr en una multitud de direcciones para perseguir unos fines propios, volubles e incontrolables.

Ahora bien, sería estúpido negar que la modernización puede seguir buen número de caminos diferentes. (De hecho, la teoría de la

modernización lo que trata de hacer es trazar el mapa de esos caminos.) No hay ninguna razón para que todas las ciudades modernas se vean y piensen como Nueva York, Los Angeles o Tokio. Sin embargo, debemos escrutar los objetivos y finalidades de quienes desean proteger a su pueblo del modernismo por su propio bien. Si realmente esta cultura fuese exclusivamente occidental, y por tanto tan irrelevante para el Tercer Mundo como dice la mayo ía de sus gobiernos, ¿necesitarían éstos derrochar tanta energía como derrochan en reprimirla? Lo que proyectan en los extraños, y prohíben como «decadencia occidental», es en realidad las energías, los deseos y el espíritu crítico de sus propios pueblos. Cuando los portavoces y propagandistas gubernamentales proclaman que sus diferentes países están libres de esta influencia extraña, lo que quieren decir realmente es que hasta ahora sólo han conseguido mantener una venda política y espiritual sobre los ojos de su pueblo. Cuando cae la venda, o es quitada, el espíritu modernista es una de las primeras cosas en aparecer: es el retorno de lo reprimido.

Es este espíritu, a la vez lírico e irónico, corrosivo y comprometido, fantástico y realista, el que ha hecho que la literatura latinoamericana sea la más excitante del mundo actual, aunque es también este espíritu el que obliga a los escritores latinoamericanos a escribir desde un exilio europeo o norteamericano para escapar a sus censores y policías. Es este espíritu el que habla desde los murales disidentes de Pekín y Shanghai, proclamando los derechos a la libre individualidad en un país que —así nos decían, solamente ayer, los mandarines de la China maoísta y sus camaradas en Occidente— ni siquiera se supone que tenga una palabra que designe la individualidad. Es la cultura del modernismo la que inspira el obsesionantemente intenso rock electrónico de Plastic People, de Praga, música grabada en cintas piratas que se escucha en miles de habitaciones acolchadas, incluso cuando los músicos languidecen en campos de prisioneros. Es la cultura modernista la que mantiene vivos el pensamiento crítico y la imagin. ción libre en buena parte del mundo no occidental actual.

A los gobiernos no les gusta, pero es probable que a la larga no les sea posible impedirla. Mientras se vean obligados a sumergirse o a nadar en los remolinos del mercado mundial, obligados a luchar desesperadamente para acumular capital, obligados a desarrollarse o desintegrarse —o más bien, como generalmente sucede, a desarrollarse y desintegrarse—, mientras estén, como dice Octavio Paz, «condenados a la modernidad», tenderán a producir culturas que les mostrarán lo que están haciendo y lo que son. Así, a medida que el Tercer Mundo se ve progresivamente atrapado en la dinámica de la modernización, el modernismo, lejos de agotarse, comienza a abrirse camino *.

Para terminar, quiero comentar brevemente dos acusaciones a Marx —la de Herbert Marcuse y la de Hannah Arendt— que plantean algunos de los temas centrales de este libro. Marcuse y Arendt formularon sus críticas en los Estados Unidos de los años cincuenta, pero parecen haberlas concebido durante los veinte, en el ambiente del existencialismo romántico alemán. En cierto sentido sus argumentos se remontan a los debates entre Marx y los jóvenes hegelianos en la década de 1840; sin embargo, los temas que plantean tienen hoy la misma importancia de siempre. La premisa básica es que Marx celebra, acríticamente, los valores del trabajo y de la producción, descuidando otras actividades humanas y modos de ser que son, por lo menos, tan importantes, en última instancia **. En otras palabras, se reprocha a Marx una carencia de imaginación moral.

La crítica más incisiva de Marcuse a Marx aparece en *Eros y civilización,* en que página tras página la presencia de Marx es evidente, pero curiosamente no es jamás mencionado por su nombre. Sin embargo, en un pasaje como el siguiente, donde es atacado Prometeo, el héroe cultural favorito de Marx, lo que se dice entre líneas es obvio.

> Prometeo es el héroe cultural del trabajo, la productividad y el progreso a través de la represión [...] el embaucador y (sufriente) rebelde frente a los dioses, que crea cultura a costa de un dolor perpetuo. Simboliza la productividad, el incesante esfuerzo por dominar la vida [...] Prometeo es el héroe arquetípico del principio de realización.

* *Alternating current,* pp. 196-198. Paz argumenta que el Tercer Mundo necesita desesperadamente la energía imaginativa y crítica del modernismo. Sin ella, «la revuelta del "tercer mundo" no encuentra su forma y por eso degenera en cesarismos delirantes o languidece bajo el dominio de burocracias cínicas y muelles».

** Esta crítica se resume mejor en la observación de T. W. Adorno (que nunca se llegó a publicar) de que Marx quería convertir el mundo entero en un gigantesco taller. Tal observación ha sido citada por Martin Jay en su historia de la Escuela de Francfort, *The dialectical imagination,* Little, Brown, 1973, pp. 57 [*La imaginación dialéctica,* Madrid, Taurus, 1974]. Véase también Jean Baudrillard, *The mirror of production,* traducido al inglés por Mark Poster, Telos Press, 1975 [*El espejo de la producción,* Barcelona, Gedisa, 1980], y varias críticas de Marx en *Social Research,* 45, 4, invierno de 1978.

Marcuse procede a mencionar figuras mitológicas alternativas a quienes considera más dignas de idealización: Orfeo, Narciso, Dioniso... y Baudelaire y Rilke, a quienes Marcuse ve como sus modernos devotos.

Representan una realidad muy diferente [...] De ellos es la imagen de alegría y plenitud, la voz que no ordena, sino canta, la proeza que es paz y pone fin a la tarea de conquista: la liberación del tiempo une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza [...] la redención del placer, la detención del tiempo, la absorción de la muerte: silencio, sueño, noche, paraíso: el principio del Nirvana, no como muerte, sino como vida [22].

Lo que la visión prometico/marxista no alcanza a ver son las alegrías de la tranquilidad y la pasividad, la languidez sensual, el rapto místico, el estado de identidad con la naturaleza, en vez del dominio de ésta.

Hay algo de realidad en esto —ciertamente *«luxe, calme et volupté»* están muy lejos de ocupar el centro de la imaginación de Marx—, pero menos de lo que pudiera parecer a primera vista. Si en algo es fetichista Marx, no es en el trabajo y la producción, sino más bien en el ideal mucho más complejo y amplio del desarrollo —«el libre desarrollo de su energía física y espiritual» (manuscritos de 1844); el «desarrollo de la totalidad de las capacidades de los propios individuos» *(La ideología alemana)*; «el libre desarrollo de cada uno será la condición del libre *desarrollo* de todos» *(Manifiesto)*; «la universalidad de las necesidades, capacidades, goces, fuerzas productivas, etc., de los individuos» *(Grundrisse)*; «el individuo completamente desarrollado» *(El capital)*. Las experiencias y cualidades humanas que Marcuse aprecia quedarían ciertamente incluidas en esta lista, aunque sin garantías de encabezarla. Marx quiere abarcar a Prometeo y a Orfeo; considera que vale la pena luchar por el comunismo, pues por primera vez en la historia podría permitir a los hombres tener a ambos. También podría argumentar que únicamente en el contexto de la lucha prometeica, el éxtasis de Orfeo adquiere valor moral o psíquico; *«luxe, calme et volupté»*, por sí solos, son simplemente aburridos, como bien sabía Baudelaire.

[22] Marcuse, *Eros and civilization: a philosophical inquiry into Freud*, 1955, Vintage, 1962, pp. 146-147, y todo el capítulo 8, «Orfeo y Narciso» [*Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, Barcelona, Seix Barral, 1971].

Finalmente, es estimable que Marcuse proclame, como siempre ha proclamado la Escuela de Francfort, el ideal de armonía entre el hombre y la naturaleza. Pero para nosotros es igualmente importante comprender que, cualquiera que sea el contenido concreto de este equilibrio y armonía —cuestión de por sí bastante espinosa—, su creación requeriría una gran cantidad de actividad y lucha prometeica. Es más, incluso si pudiese ser creado, seguiría teniendo que ser mantenido; y dado el dinamismo de la economía moderna, la humanidad tendría que trabajar incesantemente —como Sísifo, pero esforzándose constantemente por desarrollar nuevas medidas y nuevos medios— para evitar que el precario equilibrio fuera barrido y se desvaneciera en un aire corrupto.

Arendt, en *The human condition*, comprende algo que generalmente escapa a los críticos liberales de Marx: el problema real de su pensamiento no es un autoritarismo draconiano, sino su polo opuesto, la falta de base para cualquier forma de autoridad. «Marx predijo correctamente, aunque con júbilo injustificado, la "extinción" del ámbito público en unas condiciones de desarrollo sin trabas de las "fuerzas productivas de la sociedad"». Los miembros de su sociedad comunista se encontrarían, irónicamente, «atrapados en la satisfacción de unas necesidades que nadie puede compartir y que nadie puede comunicar del todo.» Arendt comprende la profundidad del individualismo que subyace en el comunismo de Marx, y comprende también las direcciones nihilistas a que puede llevar ese individualismo. En una sociedad comunista en la cual el libre desarrollo de cada uno es la condición del libre desarrollo de todos, ¿qué es lo que va a mantener unidos a esos individuos que se desarrollan libremente? Podrían compartir una búsqueda común de infinita riqueza de experiencias; pero éste no sería «un verdadero ámbito público, sino solamente unas actividades privadas desplegadas abiertamente». Una sociedad así podría llegar a experimentar un sentimiento de futilidad colectiva: «la futilidad de una vida que no se fija o realiza en ningún sujeto permanente que subsista una vez que su trabajo ha concluido» [23].

Esta crítica a Marx plantea un problema humano auténtico y ur-

[23] Arendt, *The human condition: a study of central dilemmas facing modern Man*, 1958; Anchor, 1959, pp. 101-102, 114-116. Obsérvese que en el pensamiento de Marx el ámbito público del discurso y los valores compartidos subsistiría y prosperaría mientras el comunismo siguiera siendo un *movimiento* de oposición; sólo se extinguiría allí donde ese movimiento triunfara y luchara (en vano, al no haber un ámbito público) por inaugurar una *sociedad* comunista.

gente. Pero Arendt no está más cerca que Marx de su solución. En ésta, como en muchas de sus obras, agita una espléndida retórica de la vida y la acción públicas, pero aclara muy poco en qué se supone que consisten esta vida y esta acción, excepto que *no* se supone que la vida política incluya lo que las personas hacen durante todo el día, su trabajo y sus relaciones de producción. (A éstas se les confía el «cuidado del hogar», un ámbito subpolítico que Arendt considera desprovisto de la capacidad de crear valor humano.) Arendt no aclara nunca, aparte de una retórica elevada, qué pueden o deben compartir los hombres modernos. Tiene razón al decir que Marx no desarrolló nunca una teoría de la comunidad política, y también tiene razón al decir que ello representa un serio problema. Pero el problema es que, dado el impulso nihilista del desarrollo personal y social moderno, no está en absoluto claro qué vínculos políticos pueden crear los hombres modernos. Así, el problema del pensamiento de Marx resulta ser un problema que atraviesa toda la estructura de la propia vida moderna.

He estado sosteniendo que aquellos de nosotros que somos más críticos con la vida moderna somos los que más necesitamos el modernismo para que nos muestre dónde estamos y dónde podemos comenzar a cambiar nuestras circunstancias y a cambiarnos nosotros mismos. En busca de un punto donde comenzar, me he remontado a uno de los primeros y más grandes modernistas, Karl Marx. Me he dirigido a él no tanto en busca de sus respuestas, como de sus preguntas. El gran obsequio que puede ofrecernos hoy, a mi entender, no es el camino para salir de las contradicciones de la vida moderna, sino un camino más seguro y profundo para entrar en esas contradicciones. El sabía que el camino que condujera más allá de esas contradicciones tendría que llevar a través de la modernidad, no fuera de ella. Sabía que debemos comenzar donde estamos: psíquicamente desnudos, despojados de toda aureola religiosa, estética, moral, y de todo velo sentimental, devueltos a nuestra voluntad y energía individual, obligados a explotar a los demás y a nosotros mismos, a fin de sobrevivir; y sin embargo, a pesar de todo, agrupados por las mismas fuerzas que nos separan, vagamente conscientes de todo lo que podríamos ser unidos, dispuestos a estirarnos para coger las nuevas posibilidades humanas, para desarrollar identidades y vínculos mutuos que puedan ayudarnos a seguir juntos, mientras el feroz aire moderno arroja sobre todos nosotros sus ráfagas frías y calientes.

3. BAUDELAIRE: EL MODERNISMO EN LA CALLE

Pero imaginad ahora una ciudad como París [...] imaginad esta metrópoli del mundo [...] en que la historia se nos presenta en cada esquina.

Goethe a Eckermann, 3 de mayo de 1827

No es sólo su uso de las imágenes de la vida común, no son sólo las imágenes de la vida sórdida de una gran metrópoli, sino la elevación de tales imágenes a primera intensidad —presentándolas tal como son, pero haciéndolas representar algo más— lo que ha hecho de Baudelaire el creador de una vía de escape y expresión para otros hombres.

T. S. Eliot, «Baudelaire», 1930

En las tres últimas décadas, en todo el mundo se ha derrochado una enorme cantidad de energía en explorar y desentrañar los significados de la modernidad. Mucha de esta energía se ha fragmentado de modos negativos y contraproducentes. Nuestra visión de la vida moderna tiende a dividirse entre el plano material y el espiritual: algunos se dedican al «modernismo», que ven como una especie de espíritu puro que evoluciona de acuerdo con sus imperativos artísticos e intelectuales autónomos; otros operan dentro de la órbita de la «modernización», un complejo de estructuras y procesos materiales —políticos, económicos y sociales— que, supuestamente, una vez que se ha puesto en marcha, se muere por su propio impulso, con poca o nula aportación de mentes o almas humanas. Este dualismo, que impregna la cultura contemporánea, nos aparta de uno de los hechos que impregnan la vida moderna: la mezcla de sus fuerzas materiales y espirituales, la íntima unidad del ser moderno y del entorno moderno. Pero la primera gran ola de escritores y pensadores sobre la modernidad —Goethe, Hegel y Marx, Stendhal y Baudelaire, Carlyle y Dickens, Herzen y Dostoievski— tenía un sentimiento instintivo de esta unidad que dio una riqueza y una profundidad a su visión de las que lamentablemente carecen los autores contemporáneos que se ocupan de la modernidad.

Este capítulo se construye en torno a Baudelaire, que hizo más que nadie en el siglo XIX porque los hombres y mujeres de su siglo

tomaran conciencia de sí mismos como modernos. La modernidad, la vida moderna, el arte moderno, son términos que aparecen incesantemente en la obra de Baudelaire; y dos de sus grandes ensayos, el breve «Heroísmo de la vida moderna» y el más largo, «El pintor de la vida moderna» (1859-1860, publicados en 1863) fijaron el programa de todo un siglo de arte y pensamiento. En 1865, cuando Baudelaire vivía en la pobreza, la enfermedad y la oscuridad, el joven Paul Verlaine trató de reavivar el interés por él subrayando su modernidad como fuente primaria de su grandeza: «La originalidad de Baudelaire consiste en retratar, poderosa y originalmente, al hombre moderno [...] tal como los refinamientos de una civilización excesiva le han hecho, un hombre moderno con sus sentidos agudos y vibrantes, su espíritu dolorosamente sutil, su cerebro saturado de tabaco, su sangre ardiendo de alcohol [...] Baudelaire retrata a este individuo sensible, como un tipo, como un *héroe*» [1]. Dos años más tarde, el poeta Theodore de Banville desarrollaba este tema en un conmovedor homenaje ante la tumba de Baudelaire:

> Aceptó al hombre moderno íntegramente, con sus debilidades, sus aspiraciones y su desesperación. Así, fue capaz de dar belleza a paisajes que en sí mismos no tenían belleza, no haciéndolos románticamente pintorescos, sino sacando a la luz la parte de alma humana oculta en ellos; de este modo reveló el corazón triste y a menudo trágico de la ciudad moderna. Esa es la razón por la que ha obsesionado, y obsesionará siempre, las mentes de los hombres modernos, y los conmoverá cuando otros artistas los hayan dejado fríos [2].

La reputación de Baudelaire en el siglo posterior a su muerte se desarrolló siguiendo la línea sugerida por De Banville: cuanto más seriamente se ocupa la cultura occidental de la cuestión de la modernidad, más apreciamos la originalidad de Baudelaire y su valor como profeta y pionero. Si tuviésemos que nombrar a un primer modernista, ciertamente éste sería Baudelaire.

Y sin embargo, una cualidad notable de los muchos escritos de Baudelaire acerca de la vida y el arte modernos es que el significado

[1] Citado por Marcel Ruff, comp., *Baudelaire: oeuvres complètes*, Editions du Seuil, 1968, pp. 36-37, de un artículo de Verlaine en la revista *L'Art*. Todos los textos franceses citados aquí son de la edición de Ruff.

[2] Citado por Enid Starkie, *Baudelaire*, New Directions, 1958, pp. 530-531, de una paráfrasis en el diario parisiense *L'Etandard*, 4 de septiembre de 1867.

de lo moderno es sorprendentemente escurridizo y difícil de fijar. Tomemos, por ejemplo, de «El pintor de la vida moderna», una de sus definiciones más famosas: «Por "modernidad" entiendo lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable». El pintor (o novelista, o filósofo) de la vida moderna es aquel que concentra su visión y su energía en «sus modas, su moral, sus emociones», en «el momento fugaz y todas la sugerencias de eternidad que contiene». Este concepto de modernidad pretende ir en contra de las fijaciones clásicas de anticuario que dominan la cultura francesa. «Nos sorprende la tendencia general entre los artistas a vestir todos sus temas con los ropajes del pasado». La fe estéril en que gestos y vestidos arcaicos producirán verdades eternas, deja al arte francés atascado en «un abismo de belleza abstracta e indeterminada» y lo priva de la «originalidad», que únicamente puede venir del «sello que imprime el Tiempo en todas nuestras generaciones» *. Aquí podemos ver a dónde se dirige Baudelaire; pero este criterio de modernidad puramente formal —qué es único en cualquier período— lo aleja directamente del punto al que quiere dirigirse. De acuerdo con este criterio, dice Baudelaire, «Todo viejo maestro tiene su propia modernidad», en la medida en que capta el aspecto y el sentimiento de su propia época. Pero esto vacía a la idea de modernidad de su peso específico, de su contenido histórico concreto. Hace de todos los tiempos «tiempos modernos»; irónicamente, al extender la modernidad a toda la historia, nos aleja de las cualidades específicas de nuestra propia historia moderna [3].

El primer imperativo categórico del modernismo de Baudelaire es la orientación hacia las fuerzas fundamentales de la vida moderna; pero no aclara de inmediato en qué consisten estas fuerzas, ni qué postura se supone que debemos tomar hacia ellas. No obstante, si re-

* En la misma década, Marx se quejaba, en términos sorprendentemente similares a los de Baudelaire, de las fijaciones clásicas y antiguas en la política de la izquierda: «La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando se disponen precisamente a revolucionarse y a revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto [...] es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia mundial». *The eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte, 1851-1852, MER*, p. 595 [«El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte», en *OE*, vol. 1, p. 250].

[3] *The painter of modern life, and other essays*, traducidos y compilados por Jonathan Mayne, con extensas ilustraciones, Phaidon, 1965, pp. 1-5, 12-14.

visamos la obra de Baudelaire, veremos que contiene varias visiones diferentes de la modernidad. A menudo estas visiones parecen violentamente opuestas y Baudelaire no siempre parece ser consciente de las tensiones entre ellas. Aun así, las presenta con entusiasmo y brillo, desarrollándolas a menudo con gran originalidad y profundidad. Es más, todas las visiones modernas de Baudelaire y todas sus contradictorias actitudes críticas hacia la modernidad han adquirido vida propia mucho después de su muerte y hasta nuestros días.

Este ensayo comenzará con las interpretaciones más simplistas y acríticas de la modernidad de Baudelaire: sus elogios líricos de la vida moderna que crearon unos modos de pastoral característicamente modernos; sus vehementes denuncias de la modernidad, que generaron formas modernas de contrapastoral. Las visiones pastorales de la modernidad de Baudelaire serían desarrolladas en nuestro siglo bajo el nombre de «modernolatría»; sus contrapastorales se convertirían en lo que el siglo XX llamaría «desesperación cultural» [4]. Avanzaremos desde estas visiones limitadas, durante la mayor parte de este ensayo, hasta llegar a una perspectiva baudelairiana mucho más profunda e interesante —aunque probablemente menos conocida y menos influyente—, perspectiva que resiste a todas las soluciones finales, estéticas o políticas, que lucha audazmente con sus propias contradicciones internas y que no solamente puede iluminar la modernidad de Baudelaire, sino también la nuestra.

I. MODERNISMO PASTORAL Y CONTRAPASTORAL

Comencemos por las pastorales modernas de Baudelaire. Su versión más temprana aparece en el Prefacio del «Salón de 1846», de Baudelaire; su reseña crítica de la muestra anual del nuevo arte. Este prefacio se titula «A los burgueses» [5]. Los lectores contemporáneos,

[4] Pontus Hulten, *Modernolatry*, Estocolmo, Modena Musset, 1966; Fritz Stern, *The politics of cultural despair: a study in the rise of the Germanic ideology*, Universidad de California, 1961.

[5] Todas las críticas de los *Salons* de Baudelaire se encuentran en *Art in Paris, 1845-1862*, el volumen gemelo de *The painter of modern life*, también traducido y compilado por Jonathan Mayne, y publicado por Phaidon, 1965. «A los burgueses», pp. 41-43. Nota: ocasionalmente he modificado las traducciones de Mayne, generalmente en aras de una mayor precisión; allí donde las modificaciones son importantes, se ofrece el original en francés.

acostumbrados a pensar en Baudelaire como enemigo jurado durante toda su vida de los burgueses y sus obras van a sufrir una conmoción [6]. Baudelaire no sólo alaba aquí a los burgueses sino que incluso los adula por su inteligencia, fuerza de voluntad y creatividad en la industria, el comercio y las finanzas. No queda del todo claro quiénes se supone que constituyen esta clase: «Sóis mayoría en número e inteligencia; por tanto, sóis el poder, lo que es de justicia». Si la burguesía constituye una mayoría de la población ¿qué ha sido de la clase obrera, por no mencionar el campesinado? En todo caso, debemos recordar que estamos en un mundo pastoral. En este mundo, cuando los burgueses acometen empresas inmensas —«Os habéis juntado, habéis formado compañías, obtenido préstamos»— no es, como podrían pensar algunos, para hacer mucho dinero, sino con un propósito mucho más elevado: «realizar la idea del futuro en todas sus diversas formas: políticas, industriales, artísticas». Aquí, la motivación burguesa fundamental es el deseo de un progreso humano infinito, no únicamente en lo económico, sino universalmente, también en las esferas de la cultura y la política. Baudelaire apela a lo que ve como su creatividad y universalidad de visión innatas: puesto que los anima el impulso de progreso en la industria y la política, sería indigno de ellos quedarse quietos y aceptar el estancamiento en el arte.

Baudelaire también apela, como Mill una generación más tarde (e incluso Marx en el *Manifiesto comunista)*, a la creencia burguesa en la libertad de comercio, pidiendo que este ideal se extienda a la esfera de la cultura: así como los monopolios institucionalizados son (presuntamente) un lastre para la vida y la energía económicas, así también «los aristócratas del pensamiento, los monopolistas de las cosas de la mente» sofocarán la vida del espíritu y privarán a la burguesía de los ricos recursos del arte y el pensamiento modernos. La fe de Baudelaire en la burguesía pasa por alto las posibilidades más oscuras de sus impulsos económicos y políticos: esa es la razón por la cual la he llamado una visión pastoral. Sin embargo, la ingenuidad de «A los burgueses» emana de una refinada apertura y generosidad de espíritu. No sobrevivirá —no podía sobrevivir— a junio de 1848 o

[6] Este estereotipo se presenta de manera exhaustiva y acrítica en César Graña, *Bohemian versus bourgeois*, pp. 90-124. Un análisis más equilibrado y complejo de Baudelaire, la burguesía y la modernidad se ofrece en Peter Gay, *Art and act*, Harper and Row, 1976, especialmente, pp. 88-92. Véase también Matei Calinescu, *Faces of modernity*, pp. 46-58, 86 ss.

diciembre de 1851; pero en un espíritu tan acerbo como el de Baudelaire, resulta encantador mientras dura. En cualquier caso, esta visión pastoral proclama una afinidad natural entre la modernización material y la espiritual; sostiene que los grupos más dinámicos e innovadores en la vida política y económica estarán más abiertos a la creatividad intelectual y artística —a «realizar la idea del futuro en todas sus diversas formas»; ve en el cambio tanto económico como cultural un progreso de la humanidad que no presenta problemas [7].

El ensayo de Baudelaire «El pintor de la vida moderna» (1859-1960) presenta un tipo de pastoral muy diferente: aquí la vida moderna aparece como un gran desfile de modas, un sistema de apariencias deslumbrantes, fachadas brillantes, refulgentes triunfos de la decoración y el diseño. Los héroes de este espectáculo son el pintor e ilustrador Constantin Guys, la figura arquetípica del dandy de Baudelaire. En el mundo retratado por Guys, el espectador «se maravilla ante [...] la sorprendente armonía de la vida en las capitales, armonía mantenida tan providencialmente en medio de la barahúnda de la libertad humana». Los lectores familiarizados con Baudelaire se alarmarán al oírle hablar como el doctor Pangloss; nos preguntamos en qué consiste la broma, hasta que llegamos a la deplorable conclusión de que no hay tal broma. «El tipo de tema preferido por nuestro artista es la pompa de la vida [*la pompe de la vie*] tal como se puede ver en las capitales del mundo civilizado; la pompa de la vida militar, de la vida elegante, de la vida galante *[la vie militaire, la vie élégante, la vie galante]*». Si nos fijamos en la diestra representación de Guys de la *«beautiful people»* y su mundo, veremos únicamente un despliegue de vestidos brillantes, llevados por maniquíes de rostros vacíos. Sin embargo, no es culpa de Guys que su arte se parezca tanto a los anuncios de Bonwit o Bloomingdale. Lo verdaderamente triste es que Baudelaire haya escrito páginas de prosa tan apropiadas para ellos.

[7] La fe de Baudelaire en la receptividad burguesa al arte moderno puede provenir de su conocimiento de los saint-simonianos. Este movimiento, brevemente analizado en el capítulo sobre *Fausto supra*, parece haber generado la idea moderna de la vanguardia en la década de 1820. Los historiadores hacen hincapié en las obras *De l'organization sociale*, de Saint-Simon y *Diálogo entre un artista, un científico y un industrial*, de su discípulo Olinde Rodríguez, ambas escritas en 1825. Véase Donald Drew Egbert, «The idea of "avant-garde" in arts and politics», *American Historical Review*, 73, 1967, pp. 339-366; también Calinescu, *Faces of modernity*, pp. 101-108, y su historia y análisis más amplios de la idea de vanguardia, pp. 95-148.

[El pintor de la vida moderna] se deleita con los hermosos carruajes y los altivos caballos, la deslumbrante prestancia de los mozos, la pericia de los lacayos, los sinuosos andares de las mujeres, la belleza de los niños, felices de estar vivos y bien vestidos: en una palabra, se deleita con la vida universal. Si una moda, o el corte de una prenda se ha modificado ligeramente, si ondas y rizos han sido reemplazados por escarapelas, si las papalinas se han agrandado y los moños han descendido un poco hacia la nuca, si las cinturas se han levantado y las faldas se han hecho más amplias, podéis estar seguros de que su ojo de águila lo habrá percibido [8].

Si esto es, a decir de Baudelaire, la «vida universal», ¿qué será la muerte universal? Los que aprecian a Baudelaire pensarán que es una lástima que, ya que escribía publicidad, no consiguiera que le pagaran por hacerlo. (Podría haber utilizado el dinero, aunque, por supuesto, nunca lo habría hecho por dinero.) Pero este tipo de pastoral desempeña un papel importante, no solamente en la carrera de Baudelaire, sino también en el siglo de cultura moderna que separa su época de la nuestra. Existe un cuerpo importante de escritos modernos, a menudo de los autores más serios, que suenan mucho a publicidad. Estos escritos consideran que toda la aventura de la modernidad se encarna en la última moda, la última máquina, o —y en este punto se vuelven siniestros— en el último regimiento modelo.

Pasa un regimiento, de camino, podría ser, a los confines de la tierra, lanzando al aire de los bulevares sus toques de trompeta, tan alados y conmovedores como la esperanza; y en un instante el señor G. ya habrá visto, examinado y analizado el donaire del aspecto externo de esa compañía. Uniformes brillantes, música, miradas audaces y decididas, bigotes pesados y solemnes: todo lo absorbe atropelladamente, y en unos pocos momentos el «poema» resultante estará prácticamente compuesto. Observad cómo vive su con el alma de ese regimiento que marcha como un solo animal, imagen altiva de la alegría y la obediencia [9].

Estos son los soldados que mataron a 25 000 parisienses en junio de

[8] *The painter of modern life*, p. 11. En Paul De Man, «Literary history and literary modernity, en *Blindness and insight: essays on the rhetoric of contemporary criticism*, Oxford, 1971, especialmente pp. 157-161, se puede encontrar un análisis interesante de este ensayo, más comprensivo que el mío. Véase también Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, capítulo 7 [*Introducción a la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1971], para una perspectiva crítica similar a la que se presenta aquí.

[9] *The painter of modern life*, p. 24.

1848 y que abrieron paso a Napoleón III en diciembre de 1851. En ambas ocasiones, Baudelaire se echó a la calle para luchar contra los hombres cuya «alegría animal en la obediencia» tanto lo emociona ahora, y que fácilmente podrían haberle matado [10]. El pasaje citado debería alertarnos ante un hecho de la vida moderna que los estudiantes de arte y poesía pueden olvidar fácilmente: la tremenda importancia del desfile militar —importancia tanto psicológica como política— y su poder para cautivar hasta los espíritus más libres. Los ejércitos en formación, desde los días de Baudelaire hasta los nuestros, desempeñan un papel central en la visión pastoral de la modernidad: metales brillantes, colores chillones, líneas fluidas, movimientos rápidos y gráciles, modernidad sin lágrimas.

Tal vez lo más sorprendente de la visión pastoral de Baudelaire —tipifica su sentido perverso de la ironía, pero también su peculiar integridad— es que su visión lo margina. Todas las disonancias sociales y espirituales de la vida parisiense han sido eliminadas de sus calles. La turbulenta vida interior de Baudelaire, su angustia y sus aspiraciones —y la totalidad de su logro creativo al representar lo que Banville llamara «el hombre moderno íntegramente, con sus debilidades, sus aspiraciones y su desesperación»— quedan completamente fuera de este mundo. Deberíamos comprender, ahora, que cuando Baudelaire elige a Constantin Guys, y no a Coubert, o Daumier, o Manet (a todos los cuales conocía y apreciaba) como «pintor de la vida moderna» arquetípico, no se trata sólo de un fallo de gusto, sino de un profundo rechazo y autodesprecio. Su encuentro con Guys, con todo lo que tiene de patético, refleja efectivamente algo cierto e importante de la modernidad: su capacidad de generar formas de «espectáculo exterior», brillantes diseños, espectáculos cautivadores, tan deslumbrantes que pueden cegar hasta al individuo más incisivo con el resplandor de su más oscura vida interior.

Las más vívidas imágenes contrapastorales de la modernidad de Baudelaire corresponden a los últimos años de la década de 1850, la misma época de «El pintor de la vida moderna»; si hay una contradicción entre las dos visiones, Baudelaire es del todo inconsciente de ella. El tema contrapastoral aparece por primera vez en el ensayo de 1855 «Sobre la idea moderna de progreso aplicado a las bellas artes» [11]. Baudelaire utiliza en él una retórica reaccionaria familiar para ridiculizar no solamente la idea moderna de progreso, sino el pensamiento y la vida modernos en su totalidad:

> Hay otro error muy de moda, que estoy ansioso de evitar como al mismo demonio. Me refiero a la idea de «progreso». Este oscuro faro, invento del actual filosofar, aceptado sin garantías de la Naturaleza o de Dios, esta linterna moderna arroja un haz de caos sobre todos los objetos del conocimiento; la libertad se diluye, el castigo *[châtiment]* desaparece. Todo el que desee ver la historia con claridad, deberá primero apagar esta luz traicionera. Esta idea grotesca, que ha florecido en el suelo de la fatuidad moderna, ha relevado al hombre de sus deberes, ha exonerado el alma de responsabilidades, ha liberado la voluntad de todos los lazos que le imponía el amor a la belleza [...] Tal enamoramiento es sintomático de una decadencia ya demasiado visible.

Aquí la belleza aparece como algo estático, invariable, totalmente externo al ser, que exige una rígida obediencia e impone castigos a sus modernos sujetos recalcitrantes, que extingue todas las formas de Ilustración y que funciona como una especie de policía espiritual al servicio de una Iglesia y un Estado contrarrevolucionarios.

Baudelaire recurre a esta ampulosidad reaccionaria porque está preocupado por la creciente «confusión entre el orden material y el espiritual» que propaga el romance moderno del progreso:

> Tomad a cualquier buen francés que lee *su* diario en *su* café y preguntadle qué entiende por progreso, y contestará que se trata del vapor, la electricidad, el alumbrado de gas, milagros que los romanos desconocían y cuyo descubrimiento es el testimonio indudable de nuestra superioridad sobre los antiguos. ¡Tal es la oscuridad que reina en ese cerebro infeliz!

Baudelaire es perfectamente razonable al luchar contra la confusión entre progreso material y el espiritual, confusión que persiste en nuestro siglo y resulta particularmente visible en los períodos de expansión económica. Pero, al pasar al polo opuesto, se muestra tan estú-

[10] La mejor descripción de la postura política de Baudelaire en este período se encuentra en T. J. Clark, *The absolute bourgeois: artists and politics in France, 1848-1851*, New York Graphic Society, 1973, especialmente pp. 141-177. Véase también Richard Klein, «Some notes on Baudelaire and Revolution», *Yale French Studies*, 39, 1967, pp. 85-97.

[11] *Art in Paris*, pp. 121-129. Este ensayo aparece como la primera parte de un extenso análisis crítico de la Exposición Universal de París de 1855.

pido como el hombrecillo del café, y define el arte de un modo que parece no tener conexión alguna con el mundo material:

El pobre hombre se ha vuelto tan americanizado por las filosofías zoocráticas e industriales, que ha perdido toda noción de las diferencias entre los fenómenos del mundo físico y los del mundo moral, entre lo natural y lo sobrenatural.

Este dualismo tiene algún parecido con la disociación kantiana entre el ámbito noumenológico y el fenomenológico, pero va mucho más allá que Kant, para quien las experiencias y actividades noumenológicas —arte, religión, ética— todavía operan en el mundo material del tiempo y el espacio. No está del todo claro dónde, o en qué, puede trabajar este artista baudelairiano. Baudelarie va más allá: desconecta a su artista no solamente del mundo material del vapor, la electricidad y el gas, sino incluso de toda la historia del arte, pasada y futura. Así, dice, no es correcto ni siquiera pensar en los precursores de un artista o de las influencias que ha recibido. «Toda eflorescencia [en el arte] es espontánea, individual [...] El artista sólo surge en sí mismo [...] Sólo es fiador de sí mismo. Muere sin hijos. Ha sido su propio rey, su propio sacerdote, su propio Dios» [12]. Baudelaire se lanza a una trascendencia que deja muy atrás a Kant: el artista se convierte en una *Ding-an-sich* andante. Así, para la sensibilidad paradójica y despierta de Baudelaire, la imagen contrapastoral del mundo moderno genera una visión notablemente pastoral del artista moderno que flota libremente por encima de todo, sin que nada lo afecte.

El dualismo que primero hemos bosquejado aquí —visión contrapastoral del mundo moderno, visión pastoral del artista moderno y su arte— se extiende y profundiza en el famoso ensayo de Baudelaire de 1859, «El público moderno y la fotografía» [13]. Baudelaire comienza quejándose de que «el gusto exclusivo por lo verdadero (tan noble cuando se limita a sus aplicaciones adecuadas) sofoca el gusto por lo Bello». Esta es la retórica del equilibrio, que se opone a los acentos exclusivos: la verdad solamente es esencial cuando no apaga el deseo de belleza. Pero el sentimiento de equilibrio no dura mucho: «Allí donde no se debería ver nada más que Belleza (quiero decir en un cuadro hermoso) nuestro público busca solamente Verdad.»

[12] *Ibid.*, pp. 125-127.
[13] *Salon of 1859*, segunda parte, *Art in Paris*, pp. 149-155.

Puesto que la fotografía tiene la capacidad de reproducir la realidad con más precisión que nunca —de mostrar la «Verdad»— este nuevo medio es «el enemigo mortal del arte»; y en la medida que el desarrollo de la fotografía es producto del progreso tecnológico, «la poesía y el progreso son como dos hombres ambiciosos que se odian mutuamente. Cuando se encuentran en el mismo camino, uno u otro debe ceder el paso.»

Pero ¿por qué esta enemistad mortal? ¿Por qué la presencia de la realidad, de la «verdad» en una obra de arte, ha de debilitar o destruir su belleza? La respuesta aparente, en la que Baudelaire cree tan vehementemente (por lo menos en ese momento) que ni siquiera piensa en expresarla claramente, es que la realidad moderna es completamente odiosa, carente no sólo de belleza, sino hasta de potencial de belleza. Un desprecio categórico, casi histérico, por los hombres modernos y sus vidas, anima manifestaciones como ésta: «La muchedumbre idólatra pedía un ideal apropiado para ella y digno de su naturaleza». Desde el momento en que se desarrolló la fotografía, «nuestra escuálida sociedad de Narcisos se precipitó a mirar su imagen trivial en un trozo de metal». El análisis crítico y serio de Baudelaire de la representación de la realidad en el arte moderno se ve tergiversado aquí por un odio acrítico a las gentes modernas reales que lo rodean. Esto lo lleva una vez más a una concepción pastoral del arte: es «inútil y tedioso representar lo que existe, porque nada de lo que existe me satisface [...] Prefiero los monstruos de mi fantasía a lo que es positivamente trivial». Todavía peores que los fotógrafos, dice Baudelaire, son los pintores modernos influenciados por la fotografía: cada vez más, el pintor moderno «se inclina a pintar no lo que sueña, sino lo que ve». Lo que hace que esto sea pastoral, y acrítico, es el dualismo radical y la total falta de comprensión de que puede haber relaciones ricas y complejas, influencias y mezclas mutuas, entre lo que un artista (o cualquier otro) sueña y lo que ve.

La polémica baudelairiana contra la fotografía tuvo una influencia muy notable en la definición de la forma distintiva del modernismo estético imperante en nuestro siglo —por ejemplo, en Pound, Wyndham Lewis y sus muchos seguidores—, en el que las gentes y las vidas modernas son incesantementes designados, mientras que los artistas modernos y sus obras son puestos por los cielos, sin sospechar en absoluto que estos artistas podrían ser más humanos y estar más profundamente implicados en *la vie moderne* de lo que les gustaría pensar. Otros artistas del siglo XX, como Kandinski y Mondrian,

han creado obras maravillosas del sueño de un arte «puro» desmaterializado e incondicional. (El manifiesto de 1912 de Kandinski, *De lo espiritual en el arte,* está lleno de ecos de Baudelaire.) Pero un artista a quien esta visión margina lamentablemente es el propio Baudelaire. Porque sus logros y su genio poético, como los de cualquier poeta antes o después de él, están ligados a una realidad material particular: la vida cotidiana —y la vida nocturna— de las calles, los cafés, los sótanos y las buhardillas de París. Incluso sus visiones de trascendencia tienen su raíz en un tiempo y lugar concretos. Una cosa que distingue radicalmente a Baudelaire de sus precursores románticos, y de sus sucesores simbolistas y del siglo XX, es la forma en que lo que sueña está inspirado por lo que ve.

Baudelaire debe de saber esto, por lo menos inconscientemente; cada vez que está en plena tarea de separar el arte moderno de la vida moderna, no deja de dar media vuelta y volver a reunirlos. Así es como se detiene en mitad de «El progreso», ensayo de 1855, para contar una historia que, dice, es «una excelente lección de crítica»:

Se cuenta de Balzac (¿y quién no oiría con respeto cualquier anécdota, por trivial que fuese, relativa a ese gran genio?) que un buen día se encontró frente a un hermoso cuadro —una melancólica escena de invierno, llena de escarcha y salpicada de casitas y campesinos de aspecto humilde— y después de observar una casita de la que se elevaba una delgada columna de humo, exclamó: «¡Qué hermoso! Pero ¿qué están haciendo en esa casa? ¿Cuáles son sus pensamientos? ¿Cuáles son sus tristezas? ¿Han tenido una buena cosecha? *Sin duda tienen facturas que pagar»* [El subrayado es de Baudelaire].

Para Baudelaire, la lección, que desarrollaremos en la próxima sección de este ensayo, es que la vida moderna tiene una belleza auténtica y distintiva, inseparable, no obstante, de su inherente miseria y ansiedad, de las facturas que tiene que pagar el hombre moderno. Un par de páginas más adelante, mientras se regodea en fulminar a los modernos idiotas que se creen capaces de un progreso espiritual, se pone repentinamente serio y pasa bruscamente de la arrogante certidumbre de que la idea moderna del progreso es ilusoria a una intensa ansiedad ante la posibilidad de que ese progreso sea real. Sigue una breve y brillante meditación sobre el terror real que crea el progreso:

Dejo de lado la cuestión de si, al refinar continuamente a la humanidad proporcionalmente a los nuevos placeres que ofrece, el progreso indefinido no sería su tortura más cruel e ingeniosa; si, al avanzar como lo hace mediante una negación de sí mismo, no resultaría ser una forma de suicidio perpetuamente renovada, y si, encerrado en el ardiente círculo de una lógica divina, no sería como el escorpión que se envenena con su propia cola: el progreso, ¡ese eterno desiderátum que es su eterna desesperación! [14].

En este punto Baudelaire es intensamente personal, pero se acerca a lo universal. Lucha con paradojas que afectan y enojan a todos los hombres modernos, y envuelven su política, sus actividades económicas, sus deseos más íntimos, y cualquier tipo de arte que creen. Este párrafo tiene una tensión y una excitación cinéticas que reconstruyen la condición moderna que describe; el lector que llega al fin de este párrafo, siente que realmente ha estado en alguna parte. Así son los mejores escritos de Baudelaire sobre la vida moderna, mucho menos conocidos que sus pastorales. Ya estamos preparados para saber más de ellos.

II. EL HEROISMO DE LA VIDA MODERNA

Al final de su crítica del Salón de 1845, Baudelaire se queja de que los pintores de la época prestan demasiada poca atención al presente, «y, sin embargo, el heroísmo de la vida moderna nos rodea y nos presiona». Continúa:

No faltan los temas, ni los colores, para hacer épica. El verdadero pintor que estamos buscando será aquel que pueda captar el carácter épico de la vida de hoy y hacernos sentir lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestras botas de charol. ¡Esperemos que el próximo año los verdaderos investigadores puedan ofrecernos el placer extraordinario de celebrar el advenimiento de lo *nuevo*! [15].

Estos pensamientos no están muy bien desarrollados, pero vale la pena apuntar dos elementos. Primero, la ironía de Baudelaire en el pasaje de las «corbatas»: algunas personas podrán pensar que la yuxtaposición del heroísmo y las corbatas es una broma; lo es, pero la broma consiste precisamente en que los hombres modernos son realmente heroicos, a pesar de que carecen de la parafernalia del heroís-

[14] *Ibid.*, pp. 125, 127.
[15] *Art in Paris*, pp. 31-32.

mo; de hecho, son todavía más heroicos sin una parafernalia que hinche sus cuerpos y sus almas *. Segundo, la tendencia de la modernidad a hacer que todo sea nuevo: la vida moderna del año próximo tendrá un aspecto diferente a la de éste, aunque ambos sean parte de la misma época moderna; pero el hecho de que no se puede entrar dos veces en la misma modernidad hará que la vida moderna sea particularmente escurridiza y difícil de captar.

Un año más tarde, Baudelaire profundiza más en el heroísmo moderno en su ensayo corto de ese nombre [16]. En él se vuelve más concreto: «El espectáculo de la vida elegante *[la vie élégante]* y los miles de existencias flotantes —criminales y mujeres mantenidas— que vagan por los subterráneos *[souterrains]* de una gran ciudad; la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur*, todos ellos nos prueban que sólo necesitamos abrir los ojos para reconocer nuestro heroísmo.» Aquí está el mundo elegante, como estará en el ensayo sobre Guys; sólo que aquí aparece con una forma decisivamente no pastoral, vinculado con los bajos fondos, con oscuros hechos y deseos, con el crimen y el castigo; tiene una profundidad humana mucho más notable que las pálidas estampas de moda de «El pintor de la vida moderna». Lo crucial del heroísmo moderno, tal como lo ve aquí Baudelaire, es que surge en el *conflicto*, en las situaciones de conflicto que impregnan la vida cotidiana del mundo moderno. Baudelaire presenta ejemplos de la vida burguesa y también de la vida elegante, alta y baja: el político heroico, el ministro del gobierno que hace retroceder a la oposición con un discurso incendiario y conmovedor, defendiendo su política y a sí mismo; el heroico hombre de negocios, como el perfumista Birotteau, de Balzac, que lucha contra el espectro de la bancarrota, esforzándose no sólo por rehabilitar su crédito, sino su vida misma, toda su identidad personal; bribones respetables como Rastignac, capaces de todo —de las acciones más viles y de las más nobles— en su lucha por abrirse camino hasta la cúspide; Vautrin, que frecuenta tanto las cimas del gobierno como las simas de los bajos fondos, y que muestra la intimidad esencial entre ambos *métiers*. «Todos ellos

* Véanse los comentarios de Baudelaire en el ensayo sobre «El heroísmo», acerca del traje gris o negro que se estaba convirtiendo en el uniforme del hombre moderno: expresa «no sólo la belleza política, que es expresión de la igualdad universal, sino también la belleza poética, expresión del alma pública». Este incipiente uniforme es «el necesario ropaje de nuestra época doliente, que en sus estrechos hombros negros lleva el símbolo de un duelo perpetuo» (p. 118).

[16] «Heroism of modern life», en *ibid.*, pp. 9, 18.

exudan una belleza nueva y especial que no es ni la de Aquiles, ni todavía la de Agamenón». De hecho, dice Baudelaire —con una retórica que con toda garantía ofenderá la sensibilidad neoclásica de muchos de sus lectores franceses— «los héroes de la Ilíada son como pigmeos en comparación con vosotros, Vautrin, Rastignac, Birotteau [...] y contigo, Honoré de Balzac, el más heroico, el más extraordinario, el más romántico y más poético de todos los personajes que has dado a luz». En general la vida contemporánea parisiense es «rica en sujetos poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y empapa como una atmósfera, pero no lo vemos».

Hay que señalar aquí varios elementos importantes. Primero, el amplio alcance de la generosidad y la simpatía de Baudelaire, tan diferente de la imagen habitual de un snob de vanguardia que no rezuma más que desprecio hacia la gente común y sus afanes. En este contexto hay que observar que Balzac, el único artista de la galería de héroes modernos de Baudelaire, no es un artista que se esfuerza por distanciarse de la gente común, sino, por el contrario el que se ha sumergido en su vida más profundamente que cualquier otro artista anterior, emergiendo con la visión del heroísmo oculto de esa vida. Finalmente, es fundamental observar el uso que hace Baudelaire de la fluidez («existencias flotantes») y la gaseidad («Nos envuelve y empapa como una atmósfera») símbolos distintivos de la vida moderna. La fluidez y la volatilidad se convertirán en cualidades primordiales de la pintura, la arquitectura y el dibujo, la música y la literatura conscientemente modernistas que emergerán a finales del siglo XIX. Las encontraremos también en el pensamiento de los más profundos pensadores morales y sociales de la generación de Baudelaire y posteriores —Marx, Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche— para quienes el hecho fundamental de la vida moderna es que, como dice el *Manifiesto comunista*, «todo lo sólido se desvanece en el aire».

«El pintor de la vida moderna» de Baudelaire se ve deslucido por su romance pastoral con la insulsez de la *vie élégante*. Sin embargo, ofrece algunas imágenes brillantes y cautivadoras, en el polo opuesto de lo pastoral, sobre lo que el arte moderno debería tratar de captar en la vida moderna. Antes que nada, dice, el artista moderno debería «levantar su hogar en el corazón de la multitud, en medio del flujo y el reflujo del movimiento, a mitad de camino entre lo fugitivo y lo infinito», en medio de la muchedumbre metropolitana. «Su pasión y su profesión serán *desposarse con la multitud*» —*[«épouser la foule»]*. Baudelaire hace especial hincapié en esta imagen extraña y obsesio-

nante. Este «amante de la vida universal» debe «entrar en la multitud como si fuese un depósito enorme de energía eléctrica [...] O bien podríamos compararlo con un calidoscopio dotado de conciencia». Debe «expresar al mismo tiempo la actitud y el gesto de los seres vivos, ya sean solemnes o grotescos, y su luminosa *explosión* en el espacio»[17]. Energía eléctrica, calidoscopio, explosión: el arte moderno debe recrear para sí las inmensas transformaciones de la materia y la energía que la ciencia y la tecnología modernas —física, óptica, química, ingeniería— han hecho posibles.

La cuestión no es que el artista utilice estas innovaciones (aunque en su ensayo sobre la «Fotografía», Baudelaire dice que lo aprueba, siempre que las nuevas técnicas sean mantenidas en su lugar subordinado). La cuestión real para el artista moderno es reconstruir estos procesos, poniendo su propia alma y sensibilidad en estas transformaciones y dando vida en su obra a estas fuerzas explosivas. Pero ¿cómo? No creo que Baudelaire, ni nadie más en el siglo XIX, tuviera una intuición clara de cómo hacerlo. Estas imágenes no comenzarán a realizarse hasta comienzos del siglo XX, en la pintura cubista, el *collage* y el montaje, el cine, la corriente de la conciencia en la novela, el verso libre de Eliot, Pound y Apollinaire, el futurismo, el vorticismo, el constructivismo, el dadaísmo, los poemas que aceleran como autos, los cuadros que explosionan como bombas. Y sin embargo Baudelaire sabe algo que sus sucesores del siglo XX tienden a olvidar. Está sugerido en el extraordinario hincapié que hace en el verbo *épouser*, como símbolo primario de la relación entre el artista y la gente que lo rodea, ya sea utilizada la palabra en su sentido literal, desposarse, o en un sentido figurado, abrazar sexualmente, es una de las experiencias humanas más comunes, y una de las más universales: es, como dice la canción, lo que hace girar al mundo. Uno de los problemas fundamentales del modernismo del siglo XX es la forma en que este arte tiende a perder contacto con la vida cotidiana de las personas. Desde luego, esto no es universalmente cierto —el *Ulises* de Joyce podría ser la excepción más noble— pero es lo suficientemente cierto como para ser percibido por cualquiera que se interese por la vida y el arte modernos. Para Baudelaire, sin embargo, un arte que no está *épousé* con las vidas de los hombres y mujeres de la multitud no es propiamente arte moderno en absoluto.

[17] *The painter of modern life*, pp. 9, 18.

Los pensamientos más ricos y más profundos de Baudelaire acerca de la modernidad comienzan justamente después de «El pintor de la vida moderna» a comienzos de la década de 1860 y continúan a lo largo de la década hasta el momento, no muy anterior a su muerte en 1867, en que está demasiado enfermo para escribir. Esta obra está contenida en una serie de poemas en prosa que planeaba editar bajo el título de *El spleen de París*. Baudelaire no vivió para terminar la serie o publicarla como un todo, pero sí terminó cincuenta de estos poemas, además de un prefacio y un epílogo, que aparecieron en 1868, justo después de su muerte.

Walter Benjamin, en su colección de brillantes ensayos sobre Baudelaire y París, fue el primero en advertir la gran profundidad y riqueza de estos poemas en prosa[18]. Mi trabajo sigue el camino abierto por Benjamin, aunque he encontrado elementos y combinaciones diferentes de los que él sacó a relucir. Los escritos parisienses de Benjamin constituyen una memorable actuación dramática, sorprendentemente similar a la de Greta Garbo en *Ninotchka*. Su corazón y su sensibilidad lo arrastran irresistiblemente hacia las brillantes luces, las hermosas mujeres, la moda, el lujo de la ciudad, su juego de deslumbrantes superficies y escenas radiantes; mientras tanto, su conciencia marxista le arranca insistentemente de estas tentaciones, le dice que todo este mundo refulgente es decadente, hueco, vicioso, espiritualmente vacío, opresivo para el proletariado, condenado por la historia. Toma reiteradas resoluciones ideológicas de abandonar las tentaciones de París, pero no puede resistirse a una última mirada al bulevar o a los soportales; quiere salvarse, pero no todavía. Estas contradicciones internas, manifiestas página tras página, dan a la obra de Benjamin una energía luminosa y un encanto penetrante. Ernst Lubitsch, guionista y director de *Ninotchka*, procedía del mismo mundo burgués, judío y berlinés que Benjamin, y también simpatizaba con la izquierda; habría apreciado el drama y el encanto, pero indudablemente lo habría dotado de un desenlace más feliz que el de Benjamin. Mi propia obra, dentro de este estilo, es menos acuciante como drama, pero quizá más coherente como historia. Allí donde Benjamin oscila entre la fusión total del ser moderno (Baudelaire, él mis-

[18] Estos ensayos han sido reunidos bajo el título de *Charles Baudelaire: lyric poet in the era of high capitalism*, traducidos por Harry Zohn, Londres, New Left Books, 1973, pero están escandalosamente agotados en Estados Unidos desde 1981 [*Iluminaciones. 2. Baudelaire: poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 2.ª ed. 1980].

mo) con la ciudad moderna y la total alineación de ella, yo trato de recuperar las corrientes más constantes del flujo metabólico y dialéctico.

En las dos secciones siguientes, pretendo interpretar, en detalle y en profundidad, dos de los últimos poemas en prosa de Baudelaire: «Los ojos de los pobres» (1864) y «La pérdida de una aureola» (1865) [19]. En estos poemas veremos de inmediato por qué Baudelaire es aclamado universalmente como uno de los grandes escritores urbanos. En *El spleen de París,* la ciudad de París desempeña un papel central en su drama espiritual. Aquí Baudelaire se suma a una gran tradición literaria parisiense que se remonta a Villon, pasa por Montesquieu y Diderot, Restif de la Bretonne y Sébastien Mercier, y llega al siglo XIX con Balzac, Hugo y Eugène Sue. Pero Baudelaire también representa una ruptura radical con esta tradición. Sus mejores escritos parisienses corresponden al momento histórico preciso en que, bajo la autoridad de Napoleón III y la dirección de Haussmann, la ciudad estaba siendo sistemáticamente demolida y reconstruida. Mientras Baudelaire trabajaba en París, las obras de modernización proseguían a su alrededor, sobre su cabeza y bajo sus pies. Baudelaire se veía no sólo como un espectador, sino también como un participante y protagonista en esta obra en marcha; su propia obra parisiense expresa este drama y este trauma. Baudelaire nos muestra algo que ningún otro escritor ve tan bien: cómo la modernización de la ciudad inspira e impone a la vez modernización de las almas de sus ciudadanos.

Es importante observar la forma en que aparecieron por primera vez los poemas en prosa de *El spleen de París* como folletines compuestos por Baudelaire para la prensa de tirada masiva, diaria o semanal, de París. El folletín equivalía, a grandes rasgos, a los artículos firmados de la prensa actual. Normalmente aparecía en la primera página, o en las páginas centrales del diario, justo debajo, o enfrente del editorial, y se suponía que sería una de las primerísimas cosas que leyera el lector. Generalmente eran escritos por alguien que no pertenecía al periódico, en tono evocativo o reflexivo, buscado para contrastar con la combatividad del editorial, aunque bien podía ser que la pieza hubiese sido elegida para reforzar (a menudo subliminalmente) el planteamiento polémico del editorialista. En los días de Baudelaire, el folletín era un género urbano extremadamente popular, presente en cientos de diarios europeos y norteamericanos. Muchos de los autores más importantes del siglo XIX utilizaron esta forma para presentarse a un público masivo: Balzac, Gogol y Poe en la generación anterior a Baudelaire; Marx y Engels, Dickens, Whitman y Dostoievski en su misma generación. Es fundamental recordar que los poemas de *El spleen de París* no se presentan como versos, forma artística establecida, sino como prosa, en el formato de las noticias [20].

[19] *El spleen de Paris,* traducido por Louise Varèse, New Directions, 1947, 1970 [*El spleen de París,* Barcelona, Fontamara, 2.ª ed. 1981]. En los poemas siguientes, sin embargo, las traducciones son mías.

En el prefacio de *El spleen de París,* Baudelaire proclama que *la vie moderne* requiere un nuevo lenguaje: «Una prosa poética, musical sin ritmo y sin rima, lo suficientemente ágil y lo suficientemente áspera como para adaptarse a los impulsos líricos del alma, las ondulaciones del ensueño, los saltos y sobresaltos de conciencia [*soubresauts de conscience*]». Subraya que «fue sobre todo de la exploración de ciudades enormes y de la convergencia de sus innumerables conexiones [*du croisement de leurs innombrables rapports*] de las que nació este ideal obsesivo». Lo que Baudelaire transmite en este lenguaje es, sobre todo, lo que él llamará las escenas modernas primarias: las experiencias que surgen de la vida cotidiana concreta del París de Bonaparte y Haussmann, pero que también encierran una resonancia y una profundidad míticas que las impulsan más allá de su tiempo y lugar, y las transforman en arquetipos de la vida moderna.

III. LA FAMILIA DE OJOS

Nuestra primera escena primaria aparece en «Los ojos de los pobres» *(El spleen de París,* n.º 26). Este poema adopta la forma de la queja de un enamorado: el narrador explica a la mujer que ama por qué siente amargura y distanciamiento hacia ella. Le recuerda una experiencia que compartieron recientemente. Era el atardecer de un largo y bello día pasado a solas. Estaban sentados en la terraza «frente a un nuevo café que hacía esquina en un nuevo bulevar». El bulevar «estaba todavía lleno de escombros», pero el café «ya desplegaba con

[20] Acerca del folletín y sus conexiones con algunas de las obras culminantes de la literatura del siglo XIX, véase Benjamin, *Baudelaire,* pp. 27 ss., y Donald Fanger, *Dostoevsky and romantic realism,* University of Chicago Press, 1965, *passim.*

orgullo sus inconclusos esplendores». Su cualidad más espléndida era una iluminación novedosa y abundante: «El café deslumbraba. Hasta el gas se quemaba con el ardor de un estreno; con toda su fuerza alumbraba la cegadora blancura de las paredes, la proyección de los espejos, las molduras y cornisas doradas». Menos deslumbrante era el decorado interior que la luz de gas iluminaba: una profusión ridícula de Hebes y Ganimedes, perros de presa y halcones; «ninfas y diosas llevando montones de frutas, manjares y aves en sus cabezas», una mezcolanza de «todas las instigaciones a la glotonería, históricas y mitológicas». En otras circunstancias, el narrador podría haberse rebelado contra esta enormidad comercial; enamorado, sin embargo, podía reírse afectuosamente, gozando de su atractivo vulgar; en nuestros días lo llamaríamos *camp*.

Mientras los enamorados están sentados mirándose felices a los ojos, se ven súbitamente enfrentados a los ojos de otras personas. Una familia pobre, vestida de harapos —un padre de barba gris, su joven hijo y un niño— se han detenido justo delante de ellos y miran arrobados el mundo nuevo y brillante del interior. «Las tres caras estaban extraordinariamente serias, y esos seis ojos contemplaban el nuevo café fijamente con la misma admiración, que sólo sus edades hacía diferente». No se dicen palabras, pero el narrador trata de leer en sus ojos. Los ojos del padre parecen decir: «¡Qué hermoso! Todo el oro del pobre mundo debe de haberse abierto camino hasta estas paredes». Los ojos del hijo parecen decir: «¡Qué hermoso! Pero es una casa donde sólo pueden entrar los que no son como nosotros». Los ojos del niño «estaban demasiado fascinados para expresar otra cosa que no fuera deleite, estúpido y profundo». Su fascinación no entraña sentimientos hostiles; su visión del abismo entre los dos mundos es triste, no agresiva, no resentida sino resignada. A pesar de ello, o tal vez debido a ello, el narrador comienza a sentirse incómodo, «un poco avergonzado de nuestros vasos y jarras, demasiado grandes para nuestra sed». Está «conmovido por esta familia de ojos» y siente una especie de parentesco con ellos. Pero cuando, un momento más tarde, «volví mis ojos para mirar a los tuyos, amor querido, para leer en ellos *mis* pensamientos» (la cursiva es de Baudelaire), ella dice: «¡Esas gentes, con sus ojos como platillos, son insoportables! ¿No puedes ir a decirle al administrador que los eche de aquí?».

Esta es la razón por la que hoy la detesta, dice. Añade que el incidente lo ha entristecido tanto como enojado: ahora ve «lo difícil que es que las personas se entiendan, lo incomunicable que es el pensamiento» —así termina el poema— «incluso entre enamorados».

¿Qué hace que este encuentro sea característicamente moderno? ¿Qué lo distingue de una multitud de escenas parisienes anteriores de amor y lucha de clases? La diferencia reside en el espacio urbano en que se desarrolla nuestra escena: «Hacia el atardecer quisiste sentarte frente a un nuevo café que hacía esquina en un nuevo bulevar, todavía lleno de escombros, pero que ya desplegaba sus inconclusos esplendores». La diferencia, en una palabra, es el bulevar; el nuevo bulevar de París fue la innovación urbanística más espectacular del siglo XIX y el paso decisivo hacia la modernización de la ciudad tradicional.

A finales de la década de 1850 y a lo largo de la de 1860, mientras Baudelaire trabajaba en *El spleen de París*, Georges Eugène Haussmann, prefecto de París y sus aledaños, armado de un mandato imperial de Napoleón III, abría una vasta red de bulevares en el corazón de la vieja ciudad medieval [21]. Napoleón y Haussmann imaginaban las nuevas calles como las arterias de un nuevo sistema circulatorio urbano. Estas imágenes, tópicas en la actualidad, en el contexto de la vida urbana del siglo XIX resultaban revolucionarias. Los nuevos bulevares permitirían que el tráfico circulara por el centro de la ciudad,

[21] Mi descripción de la transformación de París por Napoleón III y Haussmann ha sido construida a partir de varias fuentes: Sigfried Giedion, *Space, time and architecture*, 1941, 5.ª ed., Harvard, 1966 [*Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid, Dossat, 6.ª ed. 1979], pp. 744-775; Robert Moses, «Haussmann», en *Architectural Forum*, julio de 1942, pp. 57-66; David Pinkney, *Napoleon III and the rebuilding of Paris*, 1958, Princeton, 1972; Leonardo Benevolo, *A history of modern architecture*, 1960, 1966, traducido del italiano por H. J. Landry, 2 vols., MIT, 1971, I, pp. 61-95 [*Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 5.ª ed. 1982]; Françoise Choay, *The modern city: planning in the nineteenth century*, George Braziller, 1969, especialmente pp. 15-26; Howard Saalman, *Haussmann: Paris transformed*, Braziller, 1971, y Louis Chevalier, *Laboring classes and dangerous classes: Paris in the first half of the nineteenth century*, 1970, traducido por Frank Jellinek, Howard Fertig, 1973. Los proyectos de Haussmann son hábilmente situados en el contexto del cambio político y social europeo a largo plazo por Anthony Vidler, «The scenes on the street: transformations in ideal and reality, 1750-1871», en *On streets*, compilado por Standford Anderson, MIT, 1978, pp. 28-111. Haussmann encargó a un fotógrafo, Charles Marville, que fotografiara docenas de lugares condenados a la demolición a fin de preservar su recuerdo para la posteridad. Estas fotografías se conservan en el Museo Carnavalet de París. En 1981 se expuso en Nueva York y otras localidades de Estados Unidos una maravillosa selección. El catálogo, French Institute/Alliance Française, *Charles Marville: photographs of Paris, 1852-1878*, contiene un excelente ensayo de Maria Morris Hamburg.

pasando directamente de un extremo a otro, lo que hasta entonces parecía una empresa quijotesca y prácticamente impensable. Además, derribarían barrios miserables y abrirían un «pulmón» en medio de una oscuridad y una congestión asfixiante. Estimularían una enorme expansión del comercio local a todos los niveles, contribuyendo así a sufragar los enormes costes municipales de la demolición, las indemnizaciones y la construcción. Apaciguarían a las masas dando empleo a miles y miles de trabajadores —en ciertos momentos hasta una cuarta parte de la mano de obra de la ciudad— en obras públicas a largo plazo, que a su vez generarían miles de nuevos puestos de trabajo en el sector privado. Finalmente crearían corredores anchos y largos por los que las tropas y la artillería podrían desplazarse efectivamente contra las futuras barricadas e insurrecciones populares.

Los bulevares eran sólo una parte de un amplio sistema de planificación urbana, que incluía mercados centrales, puentes, alcantarillado, abastecimiento de agua, la Opera y otros palacios destinados a la cultura, una gran red de parques. «Dígase en eterno honor del barón Haussmann», escribía Robert Moses, su sucesor más ilustre y notable, en 1942, «que comprendió el problema de la modernización paso a paso y a gran escala de la ciudad». La nueva construcción echó abajo cientos de edificios, desplazó a miles de personas, destruyó barrios enteros que existían desde hacía siglos. Pero abrió la totalidad de la ciudad, por primera vez en su historia, a todos sus habitantes. Ahora, finalmente, era posible desplazarse no sólo dentro de los barrios, sino a través de ellos. Ahora, después de siglos de vivir como una yuxtaposición de células aisladas, París se estaba convirtiendo en un espacio físico y humano unificado *.

* En *Laboring classes and dangerous classes*, citado en la nota 21, Louis Chevalier, venerable historiador de París, hace una descripción atrozmente detallada y penosa de los destrozos a que fueron sometidos los viejos barrios del centro en las décadas anteriores a Haussmann: bombardeo demográfico, que duplicó la población mientras la edificación de viviendas de lujo y edificios del gobierno reducía considerablemente el parque total de viviendas; desempleo masivo recurrente, que en el período anterior a la época del bienestar llevaba directamente a la hambruna; terribles epidemias de tifus y cólera que causaron el mayor número de víctimas en los barrios viejos. Todo esto sugiere por qué los pobres de París, que tan valientemente lucharon en tantos frentes durante el siglo XIX, no opusieron resistencia a la destrucción de sus barrios; es posible que estuviesen deseosos de irse, como en otro contexto dice Baudelaire, a cualquier otro sitio fuera de su mundo.

El poco conocido ensayo de Robert Moses, también citado en la nota 21, es un verdadero regalo para quienes gustan de las ironías de la historia urbana. Mientras ofrece una visión lúcida y equilibrada de los logros de Haussmann, Moses se autoproclama su sucesor y pide implícitamente una mayor autoridad, como la de Haussmann, para llevar a cabo después de la guerra proyectos todavía más gigantescos. La obra finaliza con una crítica admirablemente incisiva y mordaz que se anticipa, con asombrosa precisión y total exactitud, a la crítica que una generación más tarde se dirigiría contra el propio Moses, y que finalmente contribuiría a apartar de la vida pública al discípulo más sobresaliente de Haussmann.

Los bulevares de Napoleón-Haussmann crearon nuevas bases —económicas, sociales, estéticas— para reunir enormes cantidades de personas. Al nivel de la calle, estaban bordeados de pequeños negocios y tiendas de todas clases, y en todas las esquinas había zonas acotadas para restaurantes y cafés con terrazas en las aceras. Estos cafés, como aquel en que se ven los amantes y la harapienta familia de Baudelaire, pronto serán vistos en todo el mundo como símbolos de *la vie parisienne*. Las aceras de Haussmann, como los propios bulevares, eran enormemente amplias, bordeadas de bancos y árboles frondosos [22]. Se dispusieron isletas peatonales para cruzar más fácilmente las calles, para separar el tráfico local del interurbano y para abrir rutas alternativas de paseo. Se diseñaron grandes panorámicas, con monumentos al final de cada bulevar, a fin de que cada paseo llevara a un clímax dramático. Todas estas características contribuyeron a hacer de París un espectáculo singularmente seductor, un festín visual y sensual. Cinco generaciones de pintores, escritores y fotógrafos (y un poco más tarde cineastas) modernos, comenzando por los impresionistas en la década de 1860, se nutrirían de la vida y la energía que fluían por los bulevares. Hacia 1880, el modelo de Haussmann era generalmente aclamado como el modelo mismo del urbanismo moderno. Como tal, no tardó en ser impuesto a las ciudades que surgían o se extendían en todos los rincones del mundo, desde Santiago a Saigón.

¿Cuál fue el efecto de los bulevares sobre las personas que llegaron a ocuparlos? Baudelaire nos muestra algunos de los aspectos más llamativos. Para los amantes, como los de «Los ojos de los pobres», los bulevares crearon una nueva escena primaria: un espacio donde se podía tener intimidad en público, estar íntimamente juntos sin estar físicamente a solas. Desplazándose a lo largo del bulevar, atrapados en su circulación inmensa e incesante, podían sentir con más in-

[22] Los ingenieros de Haussmann inventaron una máquina para arrancar árboles que les permitía transplantar ejemplares de treinta años con todas sus hojas, creando así de la noche a la mañana, aparentemente de la nada, sombreadas avenidas, Giedion, *Space, time and architecture*, pp. 757-759.

tensidad que nunca que su amor era el eje sobre el que giraba el mundo. Podían mostrar su amor ante el interminable desfile de desconocidos del bulevar —de hecho, al cabo de una generación, París se haría mundialmente famoso por esta clase de exhibición amorosa— y extraer de todo ello formas diferentes de goce. En torno a la multitud de paseantes, podían tejer los velos de la fantasía: ¿quiénes eran esas personas, de dónde venían y a dónde iban, qué querían, a quién amaban? Cuanto más observaban a otros y más se mostraban a otros —cuanto más participaban en la «familia de ojos» extensa— más se enriquecía su visión de sí mismos.

En este entorno, las realidades urbanas podían hacerse fácilmente mágicas y soñadoras. Las luces brillantes de las calles y los cafés no hacían sino multiplicar el goce; en las próximas generaciones, la aparición de la electricidad y del neón lo multiplicarían todavía más. Hasta las vulgaridades más estridentes, como esas ninfas de café con frutas y manjares en la cabeza, se volvían adorables bajo ese resplandor romántico. Todo el que haya estado alguna vez enamorado en una gran ciudad conoce este sentimiento, celebrado en cientos de canciones sentimentales. De hecho, estos placeres privados nacen directamente de la modernización del espacio público urbano. Baudelaire nos muestra un nuevo mundo, público y privado, en el mismo momento de su nacimiento. Desde ese momento, el bulevar será tan vital para la creación del amor moderno como el tocador.

Pero estas escenas primarias, para Baudelaire, como más tarde para Freud, no pueden ser idílicas. Pueden contener material idílico, pero en el momento culminante de la escena se abre paso la realidad reprimida, se produce una revelación o un descubrimiento: «un nuevo bulevar, todavía lleno de escombros [...] desplegaba sus inconclusos esplendores». Al lado del resplandor, los escombros: las ruinas de una decena de barrios céntricos —los barrios más antiguos, oscuros, densos, ruinosos y aterradores de la ciudad, el hogar de decenas de miles de parisienses— arrasados. ¿A dónde irían estas personas? A los encargados de la demolición y la reconstrucción no les preocupaba especialmente. Estaban abriendo al desarrollo nuevas y amplias vías en los márgenes del norte y el este de la ciudad; mientras tanto, los pobres se apañarían, de algún modo, como siempre lo habían hecho. La harapienta familia de Baudelaire surge de detrás de los escombros para colocarse en el centro de la escena. El problema no es que estén irritados o que pidan. El problema es, simplemente, que no se irán. Ellos también quieren un lugar bajo las luces.

Esta escena primaria revela algunas de las ironías y contradicciones más hondas de la vida moderna en la ciudad. El marco que hace de toda la humanidad urbana una «familia de ojos» extensa, hace aparecer también a los hijastros abandonados de esa familia. Las transformaciones físicas y sociales que quitaron a los pobres de la vista ahora los traen de nuevo directamente al campo visual de todos. Haussmann, al destruir los viejos barrios medievales, rompió inadvertidamente el mundo herméticamente sellado y autoexcluido de la pobreza tradicional urbana. Los bulevares, al abrir grandes huecos a través de los vecindarios más pobres, permitieron a los pobres pasar por esos huecos y salir de sus barrios asolados, descubrir por primera vez la apariencia del resto de su ciudad y del resto de la vida. Y, al mismo tiempo que ven, son vistos: la visión, la epifanía, es en ambos sentidos. En medio de los grandes espacios, bajo las luces brillantes, no hay manera de apartar la mirada. El resplandor ilumina los escombros y las oscuras vidas de las personas a cuyas expensas resplandecen las brillantes luces *. Balzac comparó esos viejos barrios con las junglas más oscuras de Africa; para Eugène Sue, resumían «Los misterios de París». Los bulevares de Haussmann transforman lo exótico en inmediato; la miseria, que había sido un misterio, es ahora un hecho.

La manifestación de las divisiones de clase en la ciudad moderna abre nuevas divisiones internas en el ser moderno. ¿Cómo podrían los enamorados mirar a las personas andrajosas que aparecen súbitamente entre ellos? En este punto, el amor moderno pierde su inocencia. La presencia de los pobres arroja una sombra inexorable sobre la luminosidad de la ciudad. El marco, que mágicamente inspiraba el romance, ahora obra una magia contraria, sacando a los enamorados de su aislamiento romántico para llevarlos a redes más amplias y menos idílicas. Bajo esta nueva luz, su felicidad personal aparece como un privilegio de clase. El bulevar los obliga a reaccionar políticamente. La respuesta del hombre vibra en dirección a la iz-

* Véase Engels, en su folleto «Contribución al problema de la vivienda» (1872): «Ese método se llama "Haussmann" [...]. Entiendo por Haussmann la práctica generalizada de abrir brechas en los barrios obreros, particularmente los situados en el centro de nuestras grandes ciudades [...]. El resultado es en todas partes el mismo [...], las callejuelas y los callejones sin salida más escandalosos desaparecen, la burguesía se glorifica con un resultado tan grandioso; pero callejuelas y callejones sin salida reaparecen prontamente en otra parte, y muy a menudo en lugares muy próximos.» *Marx-Engels, selected works*, 2 vols., Moscú, 1955, I, pp. 559, 606-609. [*OE*, I, pp. 638-639.]

quierda liberal: se siente culpable de su felicidad, cercano a quienes pueden verla, pero no pueden compartirla; sentimentalmente desearía hacerlos formar parte de su familia. Las afinidades de la mujer —por lo menos en este momento— están con la derecha, el Partido del Orden: tenemos algo, ellos lo quieren, de manera que haríamos bien en «*prier le maître*», llamar a alguien con poder para librarse de ellos. Así, la distancia entre los enamorados no es solamente una brecha en la comunicación, sino una oposición radical, política e ideológica. Si se levantasen barricadas en el bulevar —como efectivamente se levantarán en el año 1871, siete años después de la aparición del poema, cuatro años después de la muerte de Baudelaire— bien podría ser que los enamorados se encontrasen en bandos opuestos.

Que una pareja enamorada se encuentre dividida por la política es razón suficiente para entristecerse. Pero puede haber otras razones: tal vez, al mirar él profundamente en los ojos de ella, lo que hizo realmente, como esperaba hacer, fue «leer en ellos *mis* pensamientos». Tal vez, incluso cuando él afirma noblemente su parentesco con la familia de ojos universal, comparte los mezquinos deseos de ella de negar a los parientes pobres, de sacarlos de su vista y de sus pensamientos. Tal vez detesta a la mujer que ama porque sus ojos le han mostrado una parte de sí mismo a la que detesta enfrentarse. Tal vez la división más profunda no se dé entre el narrador y su amada, sino dentro del mismo hombre. Si esto es así, nos muestra cómo las contradicciones que animan las calles de la ciudad moderna repercuten en la vida interna del hombre de la calle.

Baudelaire sabe que las respuestas del hombre y la mujer, el sentimentalismo liberal y crueldad reaccionaria, son igualmente fútiles. Por una parte, no hay manera de asimilar a los pobres en una familia de acomodados; por la otra, no hay una forma de represión que pueda librarse de ellos por mucho tiempo: volverán siempre. Sólo la reconstrucción más radical de la sociedad moderna podría acaso comenzar a cicatrizar las heridas —heridas tanto personales como sociales— que los bulevares han puesto de manifiesto. Y sin embargo, demasiado a menudo, la solución radical parece ser la disolución: destruir los bulevares, apagar las luces brillantes, expulsar y reinstalar a las personas, acabar con las fuentes de belleza y placer que la ciudad moderna ha creado. Podemos esperar, como Baudelaire esperó a veces, un futuro en el que la belleza y el placer, como las luces de la ciudad, sean compartidos por todos. Pero nuestra esperanza está destinada a verse empañada por la tristeza irónica que impregna el aire de la ciudad de Baudelaire.

IV. EL FANGO DEL MACADAM

Nuestra siguiente escena arquetípicamente moderna se encuentra en el poema en prosa «La pérdida de una aureola» *(El spleen de París*, n.° 46), escrito en 1865 pero rechazado por la prensa y no publicado hasta después de la muerte de Baudelaire. Como «Los ojos de los pobres», este poema tiene por marco el bulevar; presenta una confrontación que el marco impone al sujeto y termina (como sugiere el título) con la pérdida de la inocencia. Aquí, sin embargo, el encuentro no se produce entre una persona y otra, o entre personas de diferente clase social, sino entre un individuo aislado y unas fuerzas sociales que son abstractas pero concretamente peligrosas. Aquí el ambiente, las imágenes y el tono emocional son inquietantes y escurridizos; el poeta parece empeñado en desconcertar a sus lectores y es posible que él mismo esté desconcertado.

«La pérdida de una aureola» desarrolla el diálogo entre un poeta y un «hombre corriente» que se han encontrado en *un mauvais lieu*, un lugar sórdido o de mala reputación, probablemente un burdel, para turbación de ambos. El hombre corriente, que siempre ha tenido una idea elevada de los artistas, está estupefacto de encontrarse con uno en este lugar.

¡Cómo! ¿Usted aquí, amigo mío? ¿Usted en un lugar como éste? ¿Usted que se alimenta de ambrosía y bebe quintaesencias? ¡Estoy asombrado!

El poeta procede entonces a dar explicaciones:

Amigo mío: usted sabe cuánto me aterrorizan los caballos y los vehículos. Pues hace un momento, cuando cruzaba el bulevar corriendo, chapoteando en el barro, en medio de un caos en movimiento, con la muerte galopando hacia mí por todos lados, hice un movimiento brusco *[un mouvement brusque]* y mi aureola se me escurrió de la cabeza, cayendo al fango del macadam. Estaba demasiado asustado para recogerla. Pensé que era menos desagradable perder mi insignia que conseguir que me rompieran los huesos. Además, me dije, no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo ir de un lado a otro de incógnito, cometer bajezas, entregarme al desenfreno *[me livrer à*

la crapule], al igual que los simples mortales *[simples mortels]*. ¡De modo que aquí estoy, como usted me ve, al igual que usted!

El hombre recto sigue el juego, un poco incómodo:

Pero ¿no va a poner un anuncio para buscar su aureola, o avisar a la policía?

No: el poeta está exultante en lo que reconocemos como una nueva autodefinición:

¡No lo quiera Dios! Me gusta estar aquí. Usted es el único que me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Más aun, es divertido pensar que un mal poeta la puede recoger y ponérsela descaradamente. ¡Qué placer hacer feliz a alguien, especialmente a alguien de quien uno se puede reír! ¡Piense en X! ¡Piense en Z! ¿No ve lo divertido que será?

Es un poema extraño, y nos inclinamos a sentirnos como el hombre recto, que sabe que algo ocurre, pero no sabe qué es.

Aquí uno de los primeros misterios es la aureola propiamente dicha. En primer lugar, ¿qué está haciendo en la cabeza de un poeta moderno? Está allí para satirizar y criticar una de las creencias más fervientes del propio Baudelaire: la creencia de la sacralidad del arte. Podemos encontrar una devoción casi religiosa por el arte a través de su poesía y su prosa. Así, en 1855: «El artista sólo surge de sí mismo [...] Sólo es fiador de sí mismo [...] Muere sin haber tenido hijos. Ha sido su propio rey, su propio sacerdote, su propio Dios» [23]. «La pérdida de una aureola» trata de cómo fracasa el propio Dios de Baudelaire. Pero debemos comprender que este Dios no sólo es adorado por los artistas, sino igualmente por muchos «hombres corrientes» que creen que el arte y los artistas existen en un plano muy por encima de ellos. «La pérdida de una aureola» tiene lugar en un punto en que convergen el mundo del arte y el mundo corriente. No es únicamente un punto espiritual, sino también físico, un punto del paisaje de la ciudad moderna. Es el punto en que la historia de la modernización y la historia del modernismo se entremezclan.

Walter Benjamin parece haber sido el primero en sugerir las hondas afinidades entre Baudelaire y Marx. Aunque Benjamin no establece esta asociación particular, los lectores familiarizados con Marx

[23] *Art in Paris*, p. 127.

advertirán la notable similitud de la imagen central de Baudelaire aquí con una de las imágenes primarias del *Manifiesto comunista:* «La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio, los ha convertido en sus servidores asalariados» [24]. Para ambos, una de las experiencias cruciales endémicas de la vida moderna, y uno de los temas centrales del arte y el pensamiento modernos, es la *desacralización*. La teoría de Marx sitúa esta experiencia en un contexto histórico mundial; la poesía de Baudelaire muestra cómo se siente desde dentro. Pero los dos responden a esta experiencia con emociones bastante distintas. En el *Manifiesto*, el drama de la desacralización es terrible y trágico: Marx vuelve la vista atrás, y su visión abarca las figuras heroicas de Edipo en Colono, Lear en el páramo, luchando contra los elementos, desnudo y burlado pero no sometido, creando una nueva dignidad a partir de la desolación. «Los ojos de los pobres» contiene su propio drama de desacralización, pero aquí la escala es íntima, más que monumental, y las emociones son melancólicas y románticas, más que trágicas y heroicas. Sin embargo, «Los ojos de los pobres» y el *Manifiesto* pertenecen al mismo mundo espiritual. «La pérdida de una aureola» nos enfrenta a un espíritu muy diferente: el drama aquí es esencialmente cómico, la forma de expresión es irónica, y la ironía cómica está tan lograda que enmascara la seriedad del desenmascaramiento que está ocurriendo. El desenlace de Baudelaire, en el que la aureola del héroe se desliza de su cabeza y rueda por el fango —en vez de ser arrancada con un gesto violento, al estilo de Marx (y Burke, Blake y Shakespeare)—, evoca el vodevil, la farsa, las pantomimas metafísicas de Chaplin y Keaton. Apunta hacia un siglo en que sus héroes aparecerán vestidos de antihéroes y cuyos momentos más solemnes de verdad no sólo serán descritos, sino realmente experimentados como payasadas, como rutinas de teatro de variedades o sala de fiestas. En la comedia negra de Baudelaire, el marco desempeña el mismo papel decisivo que más tarde desempeñará en las de Chaplin y Keaton.

«La pérdida de una aureola» tiene por escenario el mismo nuevo bulevar que «Los ojos de los pobres». Pero aunque los dos poemas

[24] Esta asociación es explicada, en términos muy diferentes a los de aquí, por Irving Wohlfarth «*Perte d'auréole* and the emergence of the dandy», *Modern Language Notes*, 85, 1970, pp. 530-571.

sólo están separados físicamente por unos cuantos metros, espiritualmente proceden de mundos diferentes. El abismo que los separa es el paso de la acera al arroyo. En la acera, las personas de todo tipo se conocen a sí mismas comparándose con las otras mientras caminan o están sentadas. En el arroyo, las personas se ven obligadas a olvidar lo que son mientras corren para salvar la vida. La nueva fuerza nacida de los bulevares, la fuerza que arrebata la aureola del héroe y lo sume en un nuevo estado de ánimo es el *tráfico* moderno.

Cuando comenzaron las obras de Haussmann en los bulevares, nadie comprendió por qué los quería tan amplios: de treinta a noventa metros de ancho. Solamente cuando la obra estuvo concluida, se comenzó a ver que estas calles inmensamente anchas, rectas como flechas, que se extendían a lo largo de kilómetros, serían las vías rápidas ideales para el tráfico pesado. El macadam, la superficie con que habían sido pavimentados los bulevares, era notablemente liso y ofrecía una tracción perfecta para las patas de los caballos. Por primera vez, jinetes y conductores podían lanzar sus caballos a toda velocidad en pleno centro de la ciudad. Las mejores condiciones de las calles no sólo aligeraron el tráfico previamente existente, sino que —como lo harían las autopistas del siglo XX a mayor escala— contribuyeron a generar un volumen de tráfico nuevo mucho mayor de lo que nadie, fuera de Haussmann y sus ingenieros, había previsto. Entre 1850 y 1870, mientras la población de la ciudad (con exclusión de los suburbios recién incorporados) crecía en cerca de un 25 %, pasando de 1 300 000 a 1 650 000, el tráfico en el interior de la ciudad parece haberse triplicado o cuadruplicado. Este crecimiento puso de manifiesto una contradicción en el corazón del urbanismo de Napoleón y Haussmann. Como dice David Pinkney en su documentado estudio *Napoleon III and the rebuilding of Paris,* los bulevares «tuvieron desde el comienzo una doble función: llevar la corriente principal del tráfico a través de la ciudad y servir como calles mayores comerciales, pero a medida que crecía el volumen del tráfico, ambas cosas resultaban poco compatibles». Esta situación era especialmente incómoda y aterradora para la gran mayoría de los parisienses que iban a pie. El pavimento de macadam, fuente de orgullo especial para el emperador —que jamás iba a pie— era polvoriento en los meses secos de verano y fangoso cuando llovía o nevaba. Haussmann, que tuvo diferencias con Napoleón acerca del macadam (una de las pocas cosas por las que se enfrentaron) y que saboteó administrativamente los planes del emperador para cubrir toda la ciudad con él, decía que

esta superficie requería que los parisienses «tuvieran un carruaje o caminaran con zancos» [25]. Así la vida de los bulevares, más radiante y excitante de lo que lo había sido jamás la vida urbana anterior, era también más arriesgada y aterradora para las multitudes de hombres y mujeres que se desplazaban a pie.

Este es, pues, el marco de la escena primaria moderna de Baudelaire: «Cruzaba el bulevar corriendo, en medio de un caos en movimiento, con la muerte galopando hacia mí por todos lados.» El hombre moderno arquetípico, tal como lo vemos aquí, es un peatón lanzado a la vorágine del tráfico de una ciudad moderna, un hombre solo que lucha con un conglomerado de masa y energía que es pesado, rápido y letal. El incipiente tráfico de la calle y el bulevar, no conoce límites espaciales o temporales, inunda todos los espacios urbanos, impone su ritmo al tiempo de cada cual, transforma la totalidad del entorno moderno en un «caos en movimiento». El caos, en este caso, no reside en los que se mueven —los conductores o paseantes individuales, cada uno de los cuales puede estar siguiendo la ruta más eficaz para sí— sino en su interacción, en la totalidad de sus movimientos en un espacio común. Esto hace del bulevar un símbolo perfecto de las contradicciones internas del capitalismo: la racionalidad de cada una de las unidades capitalistas individuales conduce a la irracionalidad anárquica del sistema social que reúne todas estas unidades *.

El hombre de la calle moderna, lanzado a la vorágine, es abandonado de nuevo a sus propios recursos —a menudo a unos recursos que nunca supo que tenía— y obligado a multiplicarlos desesperadamente para sobrevivir. Para cruzar el caos en movimiento, debe ajustarse y adaptarse a sus movimientos, debe aprender no sólo a ir al

[25] Pinkney, *Napoleon III,* sobre las cifras del censo, pp. 151-154; sobre las estimaciones del tráfico y el conflicto entre Napoleón y Haussmann a propósito del macadam, pp. 70-72; sobre la función dual de los bulevares, pp. 214-215.

* El tráfico callejero no era, desde luego, el único modo de movimiento organizado conocido en el siglo XIX. Existía el ferrocarril a gran escala desde la década de 1830, con una presencia vital en la literatura europea desde *Dombey e hijo,* de Dickens (1846-1848). Pero el ferrocarril tenía un horario fijo y una ruta preestablecida, y por eso, a pesar de sus posibilidades diabólicas, se convirtió en paradigma de orden en el siglo XIX.

Deberíamos observar que la experiencia de Baudelaire del «caos en movimiento» es anterior a los semáforos, innovación desarrollada en Estados Unidos hacia 1805, y símbolo maravilloso de los primeros intentos estatales de regular y racionalizar el caos del capitalismo.

mismo paso, sino a ir al menos un paso por delante. Debe hacerse un experto en *soubresauts* y *mouvements brusques*, en giros y contorsiones súbitos, bruscos, descoyuntados, no sólo de las piernas y el cuerpo, sino también de la mente y la sensibilidad.

Baudelaire muestra cómo la vida urbana moderna impone estos movimientos a todos; pero muestra también cómo al hacerlo impone también, paradójicamente, nuevas formas de libertad. Un hombre que sabe cómo moverse en, alrededor y a través del tráfico puede ir a cualquier parte, por cualquiera de los infinitos corredores urbanos por donde el mismo tráfico puede circular libremente. Esta movilidad abre un gran número de experiencias y actividades nuevas a las masas urbanas.

Los moralistas y las personas de cultura tacharán estos logros urbanos populares de bajos, vulgares, sórdidos, vacíos de contenido social o espiritual. Pero cuando el poeta de Baudelaire deja que su aureola se pierda y sigue moviéndose, hace un gran descubrimiento. Con gran sorpresa, por su parte, descubre que el aura de la pureza y la sacralidad artística es solamente incidental, no esencial, para el arte, y que la poesía puede darse igual de bien, y quizá mejor, al otro lado del bulevar, en esos lugares bajos, «poco poéticos», como el *mauvais lieu* en el que nace este mismo poema. Una de las paradojas de la modernidad, tal como Baudelaire la ve aquí, es que sus poetas se harán más profunda y auténticamente poéticos al hacerse más parecidos a los hombres corrientes. Si el poeta se lanza al caos en movimiento de la vida cotidiana en el mundo moderno —vida de la cual el nuevo tráfico es un símbolo primordial— puede apropiarse de esta vida para el arte. El «mal poeta», en este mundo, es el que espera mantener intacta su pureza manteniéndose al margen de las calles, a salvo de los riesgos del tráfico. Baudelaire quiere obras de arte que nazcan en medio del tráfico, que surjan de su energía anárquica, del incesante peligro y terror de estar allí, del precario orgullo y júbilo del hombre que ha sobrevivido hasta entonces. Así, «La pérdida de una aureola» resulta ser una declaración de algo ganado, una dedicación de las capacidades del poeta a una nueva clase de arte. Sus *mouvements brusques*, esos saltos y virajes tan cruciales para la supervivencia cotidiana en las calles de la ciudad, resultan ser también la fuente de la capacidad creativa. En el siglo por venir, esos movimientos se convertirán en gestos paradigmáticos del arte y el pensamiento modernistas*.

* Cuarenta años más tarde, con la aparición (o más bien la denominación) de los Brooklyn Dodgers [Esquivadores de Brooklyn] la cultura popular producirá su propia versión irónica de esta fe modernista. El nombre expresa la forma en que la capacidad de supervivencia urbana —especialmente la capacidad de esquivar el tráfico (su primer nombre fue *Trolley* Dodgers)— puede trascender la utilidad y asumir nuevas formas de significado y valor, tanto en el deporte como en el arte. A Baudelaire le habría gustado este simbolismo, como a muchos de sus sucesores del siglo XX (E. E. Cummings, Marianne Moore).

En esta escena primaria moderna proliferan las ironías. Se manifiestan en los matices del lenguaje de Baudelaire. Consideremos una frase como *la fange du macadam*, «el fango del macadam». *La fange*, en francés no es sólo una palabra que designa literalmente el barro: también es una palabra que designa en sentido figurado el fango, la vileza, la suciedad, la corrupción, la degradación, todo lo indecente y detestable. En la oratoria clásica y la dicción poética, es una manera «elevada» de describir algo «bajo». Como tal, entraña toda una jerarquía cósmica, una estructura de normas y valores no solamente estéticos, sino también metafísicos, éticos, políticos. *La fange* puede ser el nadir del universo mora cuyo cenit está representado por *l'auréole*. La ironía aquí es que, en la medida en que la aureola del poeta cae en «la fange», nunca estará totalmente perdida, porque mientras tal imagen siga teniendo un significado y una fuerza —como los tiene claramente para Baudelaire— el viejo cosmos jerárquico seguirá estando presente en algún plano del mundo moderno. Pero estará precariamente presente. El significado del macadam es tan radicalmente destructivo para *la fange* como para *l'auréole:* el pavimento se extiende por igual sobre lo elevado y lo bajo.

Podemos adentrarnos todavía más en el macadam: advertiremos que la palabra no es francesa. De hecho la palabra deriva de John McAdam, de Glasgow, que en el siglo XVIII inventó el pavimento moderno. Podría ser la primera palabra de ese idioma que los franceses del siglo XX han bautizado satíricamente como *franglais:* prepara el terreno para *le parking, le shopping, le weekend, le drugstore, le mobile-home,* y muchas otras. Este idioma es tan vital y preciso porque es el idioma internacional de la modernización. Sus nuevas palabras son los poderosos vehículos de las nuevas formas de vida y movimiento. Las palabras pueden parecer disonantes y discordantes, pero oponerse a ellas es tan inútil como oponerse al impulso de la propia modernización. Es cierto que muchas naciones y clases dominantes se sienten —y tienen razón para sentirse— amenazadas por el flujo

de nuevas palabras y cosas venidas de otras costas *. Existe una maravillosa y paranoide palabra soviética que expresa este temor: *infiltrazya*. Deberíamos observar, no obstante, que lo que han hecho normalmente las naciones, desde la época de Baudelaire hasta la nuestra, después de una oleada (o al menos una sombra) de resistencia, es no sólo aceptar la nueva cosa, sino que incluso crear una palabra para designarla, con la esperanza de borrar molestos recuerdos del subdesarrollo. (Así, la Académie Française, después de negarse a admitir a lo largo de toda la década de 1960, *le parking meter* en la lengua francesa, acuñó y canonizó rápidamente *le parcmètre* en la de 1970).

Baudelaire sabía escribir en el francés clásico más puro y elegante. Sin embargo, con «La pérdida de una aureola», se lanza al idioma nuevo, incipiente, para hacer arte de las disonancias e incongruencias que impregnan —y paradójicamente unen— todo el mundo moderno. «En lugar del antiguo aislamiento de las regiones y naciones que se bastaban a sí mismas» dice el *Manifiesto*, la sociedad burguesa moderna nos trae un «intercambio universal, una interdependencia universal de las naciones. Y esto se refiere tanto a la producción material como a la producción intelectual. La producción intelectual de una nación se convierte» —obsérvese esta imagen, paradójica en un mundo burgués— «en patrimonio común de todas». Marx continúa: «La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal». El fango del macadam resultará ser una de las bases de las que surgirá la nueva literatura mundial del siglo XX [26].

Todavía hay más ironías en esta escena primaria. La aureola que cae en el fango del macadam corre peligro, pero no es destruida, sino más bien arrastrada e incorporada a la circulación general del tráfico. Un rasgo notable de la economía de la mercancía, como explica Marx, es la incesante metamorfosis de sus valores de mercado. En esta economía, cualquier cosa tiene cabida si es rentable y ninguna posibilidad humana es excluida jamás de los libros; la cultura se convierte en un enorme almacén en que todo se mantiene en reserva ante la posibilidad de que algún día, en algún lugar, pueda venderse. Así, la aureola que el poeta moderno deja caer (o arroja) por obsoleta puede, en virtud de su propia obsolescencia, metamorfosearse en un icono, un objeto de veneración nostálgica para quienes, como los «malos poetas» X y Z, intentan escapar de la modernidad. Pero, desgraciadamente, el artista —o pensador, o político— antimoderno se encuentra en las mismas calles, en el mismo fango, que el modernista. Este entorno moderno sirve de tabla de salvación física y espiritual —fuente primaria de materia y energía— para ambos.

* En el siglo XIX, el primer transmisor de modernización fue Inglaterra, y en el siglo XX lo ha sido Estados Unidos. Han variado los mapas del poder, pero la primacía del idioma inglés —el menos puro, el más elástico y adaptable de los idiomas modernos— es mayor que nunca. Podría muy bien sobrevivir al declive del imperio americano.

[26] Sobre el carácter típicamente internacional del lenguaje y la literatura modernistas del siglo XX, véase Delmore Schartz, «T. S. Eliot as international hero», en Howe, *Literary Modernism*, pp. 277-285. Este es también uno de los temas centrales de Edmund Wilson en *El castillo de Axel* [Madrid, Cupsa, 1977] y *Hacia la estación de Finlandia* [Madrid, Alianza, 1972].

La diferencia entre el modernista y el antimodernista es que el modernista se siente aquí en su casa, mientras que el antimoderno busca en la calle una salida. Por lo que respecta al tráfico, sin embargo, no hay diferencia alguna entre ellos: ambos son por igual obstáculos y riesgos para los caballos y los vehículos en cuya ruta se cruzan y cuya libre circulación impiden. Así pues, por mucho que el antimodernista se aferre a su aureola de pureza espiritual, está también destinado a perderla, más probablemente antes que después, por la misma razón que la perdió el modernista: se verá obligado a descartar el equilibrio, la mesura y el decoro y a aprender la gracia de los movimientos bruscos si quiere sobrevivir. Una vez más, por opuestos que el modernista y el antimodernista crean estar, en el fango del macadam, desde el punto de vista del tráfico en incensante movimiento, los dos son iguales.

Las ironías engendran más ironías. El poeta de Baudelaire se lanza a una confrontación con el «caos en movimiento» del tráfico y lucha no sólo por sobrevivir, sino además por afirmar su dignidad en medio de él. Pero su modo de actuación parece contraproducente, ya que añade otra variable imprevisible a una totalidad ya inestable. Los caballos y sus jinetes, los vehículos y sus conductores, tratan a la vez de dejar atrás a los demás y de evitar chocar con ellos. Si, en medio de todo esto, también se ven obligados a evitar a los peatones que en cualquier instante pueden lanzarse a la calle, sus movimientos se harán todavía más inciertos, y por tanto más peligrosos que nunca. Así, al luchar contra el caos en movimiento, el individuo no hace sino agravar el caos.

Pero esta misma formulación sugiere una vía que podría llevar más allá de la ironía de Baudelaire y ofrecer una salida del propio

caos en movimiento. ¿Qué pasaría si la multitud de hombres y mujeres aterrorizados por el tráfico moderno pudiesen aprender a afrontarlo *juntos*? Esto ocurrirá sólo seis años después de «La pérdida de una aureola» (y tres años después de la muerte de Baudelaire), en los días de la Comuna de París de 1871, y nuevamente en San Petersburgo en 1905 y 1917, en Berlín en 1918, en Barcelona en 1936, en Budapest en 1956, nuevamente en París en 1968, y en decenas de ciudades de todo el mundo, desde los tiempos de Baudelaire hasta los nuestros: el bulevar se transformará bruscamente en el escenario de una nueva escena primaria moderna. No será la clase de escena que le habría gustado ver a Napoleón o a Haussmann, pero será no obstante una escena que su forma de urbanismo habrá contribuido a crear.

Si releemos antiguas historias, memorias y novelas, o miramos viejas fotos o noticiarios cinematográficos, o avivamos nuestros propios recuerdos fugitivos de 1968, veremos cómo clases y masas se mueven por las calles juntas. Podremos discernir dos fases en su actividad. Al comienzo la gente detiene y vuelca los vehículos que encuentra a su paso, liberando a los caballos: aquí se están vengando en el tráfico, descomponiéndolo en sus elementos originales inertes. A continuación incorporan los despojos que han creado a las barricadas que levantan: combinan los elementos aislados, inanimados, en nuevas y vitales formas artísticas y políticas. Durante un momento luminoso, la multitud de soledades que constituyen la ciudad moderna confluyen en una nueva especie de encuentro, para constituir un *pueblo*. «Las calles pertenecen al pueblo»: se apoderan del control de la materia elemental de la ciudad y la hacen suya. Durante un breve instante, el caótico modernismo de los movimientos bruscos solitarios da paso a un modernismo ordenado de movimiento de masas. El «heroísmo de la vida moderna» que Baudelaire deseaba ver nacerá de su escena primaria en la calle. Baudelaire no espera que esta nueva vida o cualquier otra dure. Pero nacerá una y otra vez de las contradicciones internas de la calle. En cualquier momento puede adquirir vida, explosivamente, a menudo cuando menos se espera. Esta posibilidad es un vital resquicio de esperanza en la mente de los hombres que están en el fango del macadam, en el caos en movimiento, en plena huida.

V. EL SIGLO XX: LA AUREOLA Y LA AUTOPISTA

En muchos aspectos, el modernismo de las escenas primarias modernas de Baudelaire es notablemente fresco y contemporáneo. En otros, su calle y su espíritu parecen casi exóticamente arcaicos. Esto no se debe a que nuestra época haya resuelto los conflictos que daban su vitalidad y energía a *El spleen de París* —conflictos ideológicos y de clase, conflictos emocionales entre los íntimos, conflictos entre el individuo y las fuerzas sociales, conflictos espirituales del yo— sino más bien a que nuestra época ha encontrado nuevas formas de enmascarar y mistificar los conflictos. Una de las grandes diferencias entre el siglo XIX y el XX es que nuestro siglo ha creado una red de nuevas aureolas para reemplazar las que Baudelaire y Marx arrebataron.

En ningún otro lugar aparece esta evolución con más claridad que en el terreno del espacio urbano. Si describimos los complejos espaciales urbanos más recientes que podamos imaginar —todos los que se han desarrollado, digamos, desde el final de la segunda guerra mundial, incluyendo todas nuestras nuevas ciudades y barrios urbanos recientes— nos resulta difícil imaginar que los encuentros primarios de Baudelaire pudieran suceder aquí. Esto no es casual: de hecho, durante la mayor parte de nuestro siglo, los espacios urbanos han sido sistemáticamente diseñados y organizados para asegurar que las colisiones y enfrentamientos no tengan lugar en ellos. El signo distintivo del urbanismo del siglo XIX fue el bulevar, un medio para reunir materiales y fuerzas humanas explosivos; el sello del urbanismo del siglo XX ha sido la autopista, un medio para separarlos. En esto vemos una dialéctica extraña, en que una forma de modernismo se activa y se agota tratando de aniquilar a la otra, todo en nombre del modernismo.

Lo que hace que la arquitectura modernista del siglo XX sea particularmente intrigante para nosotros es precisamente el punto baudelairiano del que parte, punto que pronto hará todo lo posible por ocultar. Aquí está Le Corbusier, posiblemente el mayor arquitecto del siglo XX y ciertamente el más influyente, en *L'urbanisme* (traducido al inglés como *The city of tomorrow*), su gran manifiesto modernista de 1924. Su prefacio evoca una experiencia concreta de la que, según nos dice, surgió su gran visión [27]. No deberíamos tomar-

[27] *The city of tomorrow*, traducido al inglés por Frederick Etchells, 1929, MIT, 1971, pp. 3-4. En ocasiones he utilizado mis propias traducciones, basadas en el texto francés de *L'urbanisme* (10.ª edición, G. Crès, 1941).

lo literalmente, sino más bien entender su narración como una parábola modernista, formalmente similar a la de Baudelaire. Comienza en un bulevar —específicamente en los Campos Elíseos— en el atardecer del veranillo de San Martín de 1924. Había salido a dar un tranquilo paseo a la luz del crepúsculo, para encontrarse con que el tráfico lo expulsaba de la calle. Esto ocurre medio siglo después de Baudelaire, y el automóvil se ha impuesto con toda su fuerza en los bulevares: «Era como si el mundo hubiera enloquecido súbitamente». Por momentos «crecía la furia del tráfico. Cada día aumentaba su agitación». (Aquí el marco temporal y la intensidad dramática se rompen en cierto modo.) Le Corbusier se siente amenazado y vulnerable de la manera más directa: «Salir de nuestra casa significaba que, una vez que habíamos cruzado el umbral, estábamos en peligro de ser aplastados por los coches que pasaban». Impresionado y desorientado, compara la calle (y la ciudad) de su madurez con la de su juventud, antes de la gran guerra: «Pienso en mi juventud como estudiante hace veinte años: *entonces la calle nos pertenecía;* cantábamos en ella, discutíamos en ella, mientras el autobús tirado por caballos pasaba suavemente junto a nosotros». (El subrayado es mío.) Expresa una tristeza y amargura quejumbrosa, que es tan vieja como la propia cultura, y uno de los temas perennes de la poesía: *Où sont les neiges d'antan?* ¿Qué ha sido del destello visionario? Pero su amor a las texturas del espacio urbano y el tiempo histórico hace que su visión nostálgica sea fresca y nueva. «Entonces la calle nos pertenecía». La relación de los jóvenes estudiantes con la calle era su relación con el mundo: estaba —al menos parecía estar— abierta para ellos, era suya para moverse de un lado a otro, a un paso que podía acomodarse a las discusiones o a las canciones: hombres, animales y vehículos podían coexistir pacíficamente en una especie de Edén urbano: las enormes panorámicas de Haussmann se extendían ante ellos, hasta el Arco de Triunfo. Pero ahora el idilio ha concluido, las calles pertenecen al tráfico, y la visión debe escapar para salvar su vida.

¿Cómo puede el espíritu sobrevivir a este cambio? Baudelaire nos mostró una salida: transformar los *mouvements brusques* y *soubresauts* de la vida en la ciudad moderna, en los gestos paradigmáticos de un arte nuevo que pueda reunir a los hombres modernos. En los bordes deshilachados de la imaginación de Baudelaire, entrevemos otro modernismo potencial: la protesta revolucionaria que transforma una multitud de soledades urbanas en un pueblo, y reclama las calles de la ciudad para la vida humana. Le Corbusier presentará una

tercera estrategia que llevará a una tercera forma de modernismo, extremadamente poderosa. Después de haberse abierto camino a través del tráfico y haber sobrevivido apenas, da un salto repentino y audaz: se identifica totalmente con las fuerzas que se cernían sobre él:

> Ese primero de octubre de 1924 asistí al titánico renacimiento [*renaissance*] de un fenómeno nuevo... el tráfico. ¡Coches, coches, rápidos, rápidos! Uno se siente embargado, lleno de entusiasmo, de alegría... la alegría del poder. El simple e ingenuo placer de estar en medio del poder, de la fuerza. Uno participa de él. Uno toma parte en esta sociedad que comienza a amanecer. Uno confía en esta nueva sociedad: encontrará una expresión magnífica de su poder. Uno cree en ello.

Este salto de fe orwelliano es tan rápido y deslumbrante (como el tráfico, justamente) que Le Corbusier apenas si nota que lo ha dado. En un determinado momento es el familiar hombre de la calle baudelairiano, que esquiva el tráfico y lucha contra él; un momento más tarde su punto de vista ha variado radicalmente, de manera que ahora vive y se mueve y habla desde *dentro* del tráfico. En un determinado momento está hablando de sí mismo, de su propia vida y experiencia: «Hace veinte años... la calle nos pertenecía»; al momento siguiente la voz personal desaparece totalmente, disuelta en una avalancha de procesos históricos mundiales; el nuevo sujeto es el abstracto e impersonal *on*, «uno», lleno de vida gracias al nuevo poder mundial. Ahora, en vez de estar amenazado por él, puede estar en medio de él, creer en él, formar parte de él. En vez de los *mouvements brusques* y *soubresauts* que Baudelaire viera como la esencia de la vida cotidiana moderna, el hombre moderno de Le Corbusier realizará un gran movimiento que hará innecesarios los demás movimientos, un gran salto que será el último. El hombre de la calle se incorporará al nuevo poder al convertirse en el hombre del coche.

La perspectiva del nuevo hombre del coche generará los paradigmas del diseño y la planificación urbana modernista del siglo XX. El hombre nuevo, dice Le Corbusier, necesita «un nuevo tipo de calle» que será «una máquina de tráfico» o, para variar la metáfora básica, «una fábrica de producir tráfico». Una calle genuinamente moderna debe estar «tan bien equipada como una fábrica» [28]. En esta calle, como en la fábrica moderna, el modelo mejor equipado es el más

[28] *Ibid.*, pp. 123, 131.

completamente automatizado: no hay personas, excepto las que manejan las máquinas; no hay peatones no mecanizados y desprotegidos que entorpezcan la circulación. «Los cafés y los lugares de esparcimiento ya no serán ese hongo que devora los pavimentos de París» [29]. En la ciudad del futuro, el macadam sólo será propio del tráfico.

Del momento mágico de Le Corbusier en los Campos Elíseos, nace la visión de un mundo nuevo: un mundo totalmente integrado de altas torres rodeadas de amplias áreas de césped y espacio abierto —«la torre en el parque»— unidas por superautopistas aéreas y provistas de garajes subterráneos y arcadas con tiendas. Esta visión tenía un claro objetivo político, enunciado en las últimas palabras de *Hacia una nueva arquitectura:* «Arquitectura o Revolución. La Revolución puede ser evitada».

En ese momento las implicaciones políticas no fueron enteramente percibidas —no está claro si el propio Le Corbusier las percibió plenamente— pero ahora deberíamos ser capaces de comprenderlas. *Tesis,* sostenida por la población urbana a partir de 1789, a lo largo de todo el siglo XIX y en las grandes insurrecciones revolucionarias al término de la primera guerra mundial: las calles pertenecen al pueblo. *Antítesis,* y aquí se inserta la gran contribución de Le Corbusier: no hay calles, no hay pueblo. En la calle urbana posterior a Haussmann, las contradicciones fundamentales, sociales y psíquicas, de la vida moderna convergían y amenazaban perpetuamente con hacer erupción. Pero si se pudiera borrar del mapa esta calle —Le Corbusier lo dijo muy claramente en 1929: «¡Debemos acabar con la calle!» [30]— quizá estas contradicciones nunca estallarían. Así la planificación y la arquitectura modernistas crearon una visión modernizada de la pastoral: un mundo espacial y socialmente segmentado: aquí la gente, allí el tráfico; aquí el trabajo, allí las viviendas; aquí los ricos, allá los pobres; entre medias, barreras de césped y hormigón, donde una vez más las aureolas pudieran comenzar a envolver las cabezas *.

[29] *Towards a new architecture* (1923), traducido al inglés por Frederick Etchells, 1927; Praeger, 1959, pp. 56-59.

[30] Citado en Sybil Moholy-Nagy, *Matrix of man: an illustrated history of urban environment,* Praeger, 1968, pp. 274-275 [*Urbanismo y sociedad: historia ilustrada de la evolución de la ciudad,* Barcelona, Blume, 1970].

* Le Corbusier nunca pudo hacer grandes progresos en sus infatigables proyectos para destruir París. Pero muchas de sus visiones más grotescas fueron ejecutadas en la

Esta forma de modernismo ha dejado marcas profundas en todas nuestras vidas. El desarrollo de la ciudad durante los últimos cuarenta años, tanto en los países capitalistas como en los socialistas, ha atacado sistemáticamente, y a menudo ha eliminado, el «caos en movimiento» de la vida urbana del siglo XIX. En el nuevo medio urbano —de Lefrak City a Century City, de la Peachtree Plaza de Atlanta al Renaissance Center de Detroit— la antigua calle moderna, con su voluble mezcla de personas y tráfico, negocios y viviendas, ricos y pobres, ha sido ordenada y dividida en compartimentos separados, con entradas y salidas estrictamente vigiladas y controladas y carga y descarga fuera de la vista, donde las zonas de aparcamiento y los garajes subterráneos son la única mediación.

Todos estos espacios y todas las personas que los ocupan están mucho más ordenados y protegidos de lo que nadie ni nada, en la ciudad de Baudelaire, podía estarlo. Las fuerzas anárquicas y explosivas que una vez fueran reunidas por la modernización urbana, han sido separadas por una nueva ola de modernización, respaldada por la ideología del modernismo desarrollista. Nueva York es ahora una de las poquísimas ciudades de Estados Unidos donde todavía podrían tener lugar las escenas primarias de Baudelaire. Y estas viejas ciudades, o segmentos de ciudades, están sometidas a presiones mucho más amenazadoras que aquellas que las atenazaban en la época de Baudelaire. Económica y políticamente están condenadas por obsoletas, agobiadas por males crónicos, minadas por la falta de inversiones, privadas de las oportunidades de crecimiento, perdiendo terreno constantemente en la competencia con áreas consideradas más «modernas». La trágica ironía del urbanismo modernista es que su triunfo ha contribuido a destruir la misma vida urbana que esperaba liberar *.

época de Pompidou, cuando autopistas elevadas dividieron la Orilla Derecha, los grandes mercados de Les Halles fueron demolidos, docenas de calles florecientes fueron arrasadas, y barrios extensos y venerables fueron entregados a «*les promoteurs*» y eliminados sin dejar huella. Véase Norma Evenson, *Paris, a century of change, 1878-1978,* Yale, 1979; Jane Kramer, «A reporter in Europe: Paris», *The New Yorker,* 19 de junio de 1978; Richard Cobb, «The assassination of Paris», *New York Review of Books,* 7 de febrero de 1980; y varias de las últimas películas de Godard, especialmente *Dos o tres cosas que sé de ella* (1973).

* Esto necesita una matización. Le Corbusier soñaba con una ultramodernidad que pudiera cicatrizar las heridas de la ciudad moderna. Más típico del movimiento modernista en arquitectura eran un intenso e indiscriminado odio a la ciudad y un ferviente deseo de que la planificación y el diseño modernos pudieran destruirla. Uno de los primeros tópicos modernistas fue la comparación de la metrópoli con la diligencia

Correspondiendo de un modo sumamente curioso a este achatamiento del paisaje urbano, el siglo XX también ha producido un deplorable achatamiento del pensamiento social. El pensamiento serio acerca de la vida moderna se ha polarizado en dos antítesis estériles, que podrían llamarse, como he sugerido antes, «modernolatría» y «desesperación cultural». Para los modernólatras, de Marinetti, Maiakovski y Le Corbusier a Buckminster Fuller y los posteriores Marshall McLuhan y Herman Kahn, todas las disonancias personales y sociales de la vida moderna pueden resolverse por medios tecnológicos y administrativos; todos los medios están a mano, y sólo se necesitan dirigentes dispuestos a emplearlos. Para los visionarios de la desesperación cultural, desde T. E. Hulme y Ezra Pound a Eliot y Ortega, hasta llegar a Ellul y Foucault, Arendt y Marcuse, la totalidad de la vida moderna parece uniformemente vacía, estéril, monótona, «unidimensional», carente de posibilidades humanas: cualquier cosa percibida o sentida como libertad o belleza en realidad es únicamente una pantalla que oculta una esclavitud y un horror más profundos. Debemos señalar, en primer lugar, que estas dos formas de pensamiento no respetan la división política entre derecha e izquierda; y, en segundo lugar, que muchas personas se han aferrado a uno y otro extremo en diferentes momentos de sus vidas, y algunas han intentado aferrarse a ambos al mismo tiempo. En Baudelaire, quien desde luego (como sugerí en la sección 2) podría alegar ser el inventor de ambas, podemos hallar las dos polaridades. Pero también en Baudelaire podemos hallar algo que falta en la mayoría de sus sucesores: la voluntad de luchar hasta agotar sus energías con las complejidades y contradicciones de la vida moderna, de encontrarse y crearse en medio de la angustia y la belleza de su caos en movimiento.

---

o (después de la primera guerra mundial) con la calesa y el caballo. Una actitud típicamente modernista hacia la ciudad puede encontrarse en *Space, time and architecture*, obra monumental del discípulo más coherente de Le Corbusier, y el libro utilizado más que cualquier otro durante dos generaciones para definir el canon modernista. La edición original del libro, compuesta en 1938-1939, concluye con una alabanza de la nueva red de autopistas urbanas de Robert Moses, que Giedion ve como el modelo ideal para la planificación y construcción del futuro. La autopista demuestra que «ya no hay lugar para la calle de la ciudad, en la que el tráfico pesado circula entre las manzanas de viviendas; no se puede permitir que persista» (p. 832). Esta idea procede directamente de *L'Urbanisme;* lo que varía, e inquieta, es el tono. El entusiasmo lírico y visionario de Le Corbusier ha sido reemplazado por la impaciencia amenazadora y truculenta del comisario. «No se puede permitir que persista»: la policía ¿puede estar muy lejos? Todavía más siniestro es lo que viene a continuación: el complejo de autopistas urbanas «espera el momento, en que, una vez que se haya realizado la cirugía necesaria, la ciudad artificial quede reducida a su tamaño natural». Este pasaje, que causa el mismo espeluzno que una nota marginal de Mr. Kurtz, sugiere cómo, durante dos generaciones de planificadores, la campaña contra la calle fue sólo una fase de una guerra más amplia contra la propia ciudad moderna.

El antagonismo entre la arquitectura moderna y la ciudad es explorado con sensibilidad por Robert Fishman, *Urban utopias in the twentieth century*, Basic Books, 1977.

Es irónico que tanto en la teoría como en la práctica, la mistificación de la vida moderna y la destrucción de algunas de sus posibilidades más excitantes se hayan desarrollado en nombre del propio modernismo progresista. Y sin embargo, a pesar de todo, el viejo caos en movimiento ha conservado —o tal vez ha renovado— su fuerza de atracción para muchos de nosotros. El urbanismo de las dos últimas décadas ha conceptualizado y consolidado esta fuerza. Jane Jacobs escribió el libro profético de este nuevo urbanismo: *The death and life of great American cities*, publicado en 1961. Jacobs argumenta brillantemente, primero, que los espacios urbanos creados por el modernismo eran físicamente limpios y ordenados, pero estaban social y espiritualmente muertos; segundo, que eran solamente los vestigios de la congestión, el ruido y la disonancia general del siglo XIX los que mantenían viva la vida urbana contemporánea; tercero, que el antiguo «caos en movimiento» urbano era, de hecho, un orden humano maravillosamente rico y complejo, inadvertido por el modernismo sólo porque sus paradigmas de orden eran mecánicos, reductivos y superficiales; y, finalmente, que lo que todavía pasaba por modernismo en 1960 podría ser algo evanescente y ya obsoleto *. En las

---

* «Inquieta pensar que los hombres que hoy son jóvenes, que se están formando ahora profesionalmente, deben aceptar *sobre la base de que deben ser modernos en su forma de pensar*, concepciones acerca de la ciudad y el tráfico que no solamente son impracticables, sino que además no se les ha añadido nada nuevo y significativo desde que sus padres eran niños», *Death and Life of Great American Cities*, Random House y Vintage, 1961, p. 371, el subrayado es de Jacobs [*Muerte y vida de las grandes ciudades*, Barcelona, Península, 1973]. La perspectiva de Jacobs es desarrollada de modo interesante en Richard Sennett, *The uses of disorder: personal identity and city life*, Knopf, 1970 [*Vida urbana e identidad personal*, Barcelona, Península, 1975], y en Robert Caro, *The power broker: Robert Moses and the fall of New York*, Knopf, 1974. También hay una valiosa literatura europea dentro de esta tendencia. Véase, por ejemplo, Felizitas Lenz-Romeiss, *The city: new town or home town*, 1970, traducido al inglés por Edith Kuestner y Jim Underwood, Praeger, 1973.

Entre los arquitectos, la crítica a la forma de modernismo de Le Corbusier y de la esterilidad del Estilo Internacional en su conjunto comienza con Robert Venturi,

dos últimas décadas, esta perspectiva ha sido objeto de una amplia y entusiasta aprobación, y masas de norteamericanos se han dedicado con firmeza a salvar sus barrios y ciudades de los estragos de la modernización motorizada. Cada movimiento para detener la construcción de una autopista es un movimiento para dar al viejo caos en movimiento nueva vida. A pesar de las esporádicas victorias locales, ninguno de ellos ha tenido la fuerza para romper el poder acumulado de la aureola y la autopista. Pero ha habido bastantes personas con bastante pasión y dedicación para crear una contracorriente poderosa, para dar a la vida en la ciudad una tensión, un estímulo y una emoción nuevos, mientras dure. Y hay signos de que puede durar más de lo que cualquiera —incluso aquellos que más la querían— habría pensado. En medio de los temores y ansiedades de la crisis energética contemporánea, la pastoral motorizada parece estar perdiendo fuerza. Con ello, el caos en movimiento de nuestras ciudades modernas del siglo XIX parece más ordenado y más actual cada día. Así, el modernismo de Baudelaire, tal como lo he descrito aquí, puede resultar todavía más relevante en nuestros días de lo que lo fuera en los suyos; los hombres y mujeres urbanos de hoy podrían ser aquellos a los que verdaderamente, según su imagen, había *épousé*.

Todo esto sugiere que el modernismo contiene sus propias contradicciones internas y su dialéctica; que algunas formas del pensamiento y la visión modernistas se puedan petrificar en ortodoxias dogmáticas y volverse arcaicas; que otras formas de modernismo pueden quedar sumergidas durante generaciones, sin ser jamás reemplazadas; y que las heridas sociales y psíquicas más profundas de la modernidad pueden cicatrizar repetidamente sin haber sido realmente curadas jamás. El deseo contemporáneo de una ciudad abiertamente agitada pero intensamente viva es un deseo de abrir, una vez más, las heridas viejas, pero inconfundiblemente modernas. Es un deseo de vivir abiertamente con el carácter dividido e irreconciliable de nuestras existencias y extraer energía de nuestras luchas internas, a donde quiera que puedan llevarnos finalmente. Si de un cierto modernismo a

---

Complexity and contradiction in architecture, con una introducción de Vincent Scully, Museum of Modern Art, 1966 [*Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982]. En la última década no sólo ha llegado a ser generalmente aceptada, sino que ha generado su propia ortodoxia. Esto está codificado con la mayor claridad en Charles Jencks, *The language of postmodern architecture*, Rizzoli, 1977 [*El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 4.ª ed. 1986].

construir aureolas en torno a nuestros espacios y en torno a nosotros mismos, de otro modernismo —uno de los más antiguos, pero también, podemos verlo ahora, uno de los más nuevos— podemos aprender a perder nuestras aureolas y a encontrarnos de nuevo.

4. SAN PETERSBURGO: EL MODERNISMO DEL SUBDESARROLLO

...el crepúsculo fugaz del verano nórdico, donde el sol rueda como un carro en llamas sobre los bosques sombríos que coronan el horizonte, y sus rayos, reflejados por las ventanas de los palacios, dan al espectador la impresión de un inmenso incendio.

Joseph de Maistre, *Las veladas de San Petersburgo*

Tenemos poco sentido de la dignidad personal, del necesario egoísmo... ¿Hay muchos rusos que hayan descubierto en qué consiste su actividad real?... Es entonces cuando lo que se conoce como carácter soñador se despierta en las personas que están ansiosas de actividad. Y, caballeros, ¿saben lo que es un soñador de San Petersburgo?... En la calle pasea con la cabeza baja, prestando poca atención a cuanto lo rodea... pero si percibe algo, aun la minucia más vulgar, el hecho más insignificante, adquiere en su mente un colorido fantástico. Efectivamente su mente parece estar preparada para captar en todo los elementos fantásticos.
...Estos caballeros son absolutamente inútiles como funcionarios, aunque algunas veces obtienen empleos.

Dostoievski, en el periódico *Noticias de San Petersburgo*, 1847

Hacia una historia del eclipse moderno: los nómadas estatales (funcionarios, etc.) sin hogar.

Nietzsche, *La voluntad de poderío*

He estado en París y Londres... Al redactar libros de consulta, no se suele mencionar que nuestra capital pertenece al país de los espíritus. Karl Baedeker guarda silencio sobre ello. Un hombre de provincias que no haya sido informado de esto, sólo tendrá en cuenta el aparato administrativo visible; no tiene un pasaporte fantasma.

Andrei Biely, *Petersburgo*, 1913-1916

Siempre me pareció que en San Petersburgo había de suceder necesariamente algo muy espléndido y muy solemne.

Osip Mandelstam, *El fragor del tiempo*, 1925

Aterroriza pensar que nuestra vida es un cuento sin trama ni héroe, hecha de desolación y vidrio, del balbuceo febril de constantes digresiones, del delirio de la gripe de San Petersburgo.

Mandelstam, *El sello egipcio*, 1928

Hemos estado explorando algunas de las formas en que los autores del siglo XIX se inspiraron en el proceso en desarrollo de la modernización y lo usaron como fuente de energía y material creativos. Marx, Baudelaire y muchos otros se esforzaron en captar ese proceso histórico mundial, haciéndolo propiedad de la humanidad: en transformar las energías caóticas del cambio económico y social en nuevas formas de significado y belleza, de libertad y solidaridad; en ayudar a sus semejantes, y ayudarse a sí mismos, a convertirse en sujetos, a la vez que objetos, de la modernización. Hemos visto cómo —de la fusión de empatía e ironía, entrega romántica y perspectiva crítica— nacieron el arte y el pensamiento modernistas. Por lo menos fue así como ocurrió en las grandes ciudades de Occidente —en Londres, París, Berlín, Viena, Nueva York— donde, a lo largo de todo el siglo XIX, se produjeron trastornos debidos a la modernización.

Pero ¿qué ocurría en aquellas áreas fuera de Occidente donde, a pesar de las permanentes presiones del mercado mundial en expansión, y a pesar de una cultura moderna mundial que se desarrollaba junto con éste —«patrimonio común» de la humanidad moderna, como decía Marx en el *Manifiesto comunista*—, no se produjo la modernización? Es evidente que los significados de la modernidad tendrían que ser allí más complejos, escurridizos y paradójicos. Esta fue la situación en Rusia durante la mayor parte del siglo XIX. Uno de los hechos cruciales de la historia moderna de Rusia es que la economía del Imperio ruso se encontraba estancada y en algunos aspectos incluso en regresión, en el momento mismo en que las economías de las naciones occidentales estaban despegando y progresando espectacularmente. Por lo tanto, hasta el espectacular desarrollo indus-

trial de la década de 1890, los rusos del siglo XIX experimentaron la modernización fundamentalmente como algo que *no* estaba ocurriendo; o al menos como algo que ocurría muy lejos, en zonas que los rusos, aun cuando viajaban por ellas, experimentaban más como antimundos fantásticos que como realidades sociales; o incluso allí donde ocurría en el país, como algo que ocurría de la forma más entrecortada, vacilante, notoriamente frustrada o extrañamente distorsionada. La angustia del atraso y el subdesarrollo desempeñó un papel central en la política y la cultura rusas, desde la década de 1820 hasta bien entrado el período soviético. Durante esos cien años aproximadamente, Rusia luchó con todos los problemas con los que los pueblos y naciones de Asia, Africa y América Latina se enfrentarían en fecha posterior. Por esto podemos ver en la Rusia del siglo XIX el arquetipo del incipiente Tercer Mundo del siglo XX [1].

Uno de los rasgos notables de la época del subdesarrollo ruso es que en el lapso de apenas dos generaciones produjo una de las grandes literaturas mundiales. Además, produjo algunos de los mitos y símbolos más poderosos y duraderos de la modernidad: el Hombrecito, el Hombre Superfluo, el Subsuelo, la Vanguardia, el Palacio de Cristal y finalmente, el Consejo de los Trabajadores o Sóviet. A lo largo del siglo XIX, la expresión más clara de la modernización en suelo ruso fue la capital imperial de San Petersburgo. Quisiera analizar en este punto las formas en que esta ciudad, este entorno, San Petersburgo, inspiró una serie de brillantes exploraciones de la vida mo-

[1] Así Hugh Seton-Watson, en su artículo «Russia and modernization», describe la Rusia imperial como «el prototipo de la "sociedad subdesarrollada" cuyos problemas son tan familiares en nuestros días», *Slavic Review*, 20, 1961, p. 583. El trabajo de Seton-Watson es una contribución a un extenso conjunto de controversias y análisis, pp. 565-600, que incluyen Cyril Black, «The nature of imperial Russian society», y Nicholas Riasanovsky «Russia as an underdevelopped country». Para un mayor desarrollo de este tema, véanse Theodore von Laue, *Why Lenin? Why Stalin?*, Lippincott, 1964; I. Robert Sinai, *In search of the modern world*, New American Library, 1967, pp. 67-74, 109-124, 163-178; y diversos análisis de la economía rusa que se examinarán más adelante. Estas fuentes muestran cómo, en el curso de la década de 1960, el tema global de la modernización pasó a reemplazar al marco tradicional, mucho más estrecho, de los estudios sobre Rusia: «Rusia y frente a Occidente». Esta tendencia ha continuado en la década de 1970, aunque los escritos acerca de la modernización de esta última década han tendido a restringir su enfoque a los problemas de la construcción del Estado y la nación. Véanse, por ejemplo, Perry Anderson, *Lineages of the absolute state*, Londres, New Left Books, 1974, pp. 328-360 [*El Estado absolutista*, Madrid, Siglo XXI, 8.ª ed. 1987], y Reinhard Bendix, *Kings or people; power and the mandate to rule*, California, 1978, pp. 491-581.

derna. Actuaré cronológica e históricamente, pasando de la época en que San Petersburgo desarrolló una forma distintiva de literatura a la época en que desarrolló una forma distintiva de revolución.

Desde el comienzo admitiré algunas de las cosas relevantes e importantes que este ensayo no hará. En primer lugar, no analizará el campo ruso, aun cuando la gran mayoría de los rusos vivía en él, y aun cuando en el siglo XIX experimentó grandes transformaciones. En segundo lugar, no analizará, salvo de pasada, el simbolismo infinitamente rico que se desarrolló en torno a la polaridad de San Petersburgo y Moscú: San Petersburgo representaba las fuerzas foráneas y cosmopolitas que fluían a través de la vida rusa y Moscú simbolizaba todas las tradiciones indígenas y aisladas acumuladas del *narod* ruso; San Petersburgo era la Ilustración y Moscú la anti-Ilustración; Moscú era la pureza de la sangre y la tierra, San Petersburgo la polución y la mezcla racial; Moscú lo sagrado, San Petersburgo lo secular (o quizá lo ateo); San Petersburgo la cabeza de Rusia, Moscú su corazón. Este dualismo, uno de los ejes centrales de la historia y la cultura de la Rusia moderna, ha sido analizado con mucho detalle y profundidad [2]. En lugar de examinar las contradicciones entre San Petersburgo y Moscú, o entre San Petersburgo y el campo, he preferido explorar las contradicciones internas que impregnaban la vida de San Petersburgo. Retrataré San Petersburgo de dos maneras: como la realización más clara del modo ruso de modernización y, simultáneamente, como la «ciudad irreal» arquetípica del mundo moderno [*].

[2] Prácticamente todos los escritores rusos, desde 1830 a 1930, han ofrecido alguna variación sobre este tema. En inglés, los análisis generales más interesantes son T. G. Masaryk, *The spirit of Russia: studies in history, literature and philosophy* (1911), traducido del alemán al inglés por Eden y Cedar Paul, 2 vols., Allen & Unwin/Macmillan, 1919; y, más recientemente, James Billington, *The icon and the axe: an interpretative history of Russian culture*, Knopf, 1966.

[*] No conozco el idioma ruso, aunque durante años he leído historia y literatura rusa. Esta sección está especialmente en deuda con George Fischer, Allen Ballard y Richard Wortman, aunque ellos no son responsables de mis errores.

I. LA CIUDAD REAL E IRREAL

«Ha aparecido la geometría»: la ciudad en los pantanos

La construcción de San Petersburgo es tal vez el ejemplo más espectacular en la historia mundial de la modernización concebida e impuesta draconianamente desde arriba [3]. La comenzó Pedro I en 1703, en los pantanos donde el río Neva («lodo») vierte las aguas del lago Ladoga en el golfo de Finlandia, que lleva al mar Báltico. Pedro I la concibió como una combinación de base naval —había trabajado como aprendiz en los astilleros holandeses, y su primer logro como zar fue hacer de Rusia una potencia naval— y centro comercial. La ciudad había de ser, como dijo un precoz visitante italiano, «una ventana abierta a Europa»: en términos físicos —puesto que Europa ahora era más accesible de lo que lo había sido nunca— pero, e igualmente importante, en lenguaje simbólico. En primer lugar, Pedro insistió en establecer la capital de Rusia en esta nueva ciudad, con una ventana abierta a Europa, dejando de lado a Moscú, con todos sus siglos de tradición y su aura religiosa. De hecho opinaba que la historia de Rusia debía tener un nuevo comienzo, sobre una tabla rasa. Las inscripciones en esta tabla habían de ser exclusivamente europeas: la construcción de San Petersburgo fue planeada, diseñada y organizada enteramente por arquitectos e ingenieros extranjeros, importados de Inglaterra, Francia, Holanda e Italia.

Como Amsterdam y Venecia, la ciudad fue levantada sobre una red de islas y canales, situándose los edificios oficiales a lo largo del litoral. Su plano era geométrico y rectilíneo, habitual en el urbanismo occidental desde el Renacimiento pero sin precedentes en Rusia, cuyas ciudades eran aglomeraciones desorganizadas de calles medievales serpenteantes y retorcidas. El corrector de libros oficial escribió un poema que expresaba su asombro ante el nuevo orden:

> Ha aparecido la geometría,
> La topografía lo abarca todo.
> Nada en la tierra escape a la medición.

[3] Para descripciones detalladas y vívidas de la construcción de la ciudad, véanse Iurii Egorov, *The architectural planning of St. Petersburg*, traducido al inglés por Eric Dluhosch, Ohio University Press, 1969, especialmente la nota del traductor y el capítulo I, y Billington, *The icon and the axe*, pp. 180-192 y *passim*. Para una visión comparativa, véase Fernand Braudel, *Capitalism and material life 1400-1800*, pp. 418-424; en el contexto de su análisis general de las ciudades, pp. 373-440.

Por otra parte, ciertas características importantes de la nueva ciudad eran típicamente rusas. Ningún gobernante de Occidente tenía poder para construir a tan gran escala. Al cabo de una década había 35 000 edificios en medio de los pantanos; al cabo de dos décadas había alrededor de 100 000 personas y San Petersburgo se había convertido, prácticamente de la noche a la mañana, en una de las grandes metrópolis de Europa *. El traslado de Luis XIV de París a Versalles constituyó una especie de precedente; pero Luis intentaba controlar la antigua capital desde un punto situado fuera de ella, no reducirla a la insignificancia política.

Otras características eran igualmente inconcebibles en Occidente. Pedro ordenó que todos los albañiles de todo el Imperio ruso se trasladaran al emplazamiento de la nueva construcción, y prohibió construir en piedra en cualquier otro lugar; ordenó a un considerable número de nobles no sólo que se trasladaran a la nueva capital, sino también que construyeran palacios allí, o de lo contrario perderían sus títulos. Finalmente, en una sociedad de siervos, donde la gran mayoría de las personas eran propiedad de terratenientes nobles o del Estado, Pedro tenía poder absoluto sobre una fuerza de trabajo prácticamente infinita. Obligó a esos cautivos a trabajar sin respiro para abrirse paso a través de la vegetación, desecar los pantanos, dragar el río, excavar canales, levantar diques y presas de tierra, enterrar pilotes en el suelo blando y construir la ciudad a una velocidad vertiginosa. Los sacrificios humanos fueron inmensos: en tres años la nueva ciudad había devorado un ejército de unos 150 000 trabajadores —destrozados físicamente o muertos— y el Estado hubo de acudir constantemente al interior de Rusia en busca de más hombres. Por su determinación y poderío para destruir a sus súbditos masivamente en aras de la construcción, Pedro estaba más cerca de los déspotas orientales de la Antigüedad —por ejemplo los faraones, con sus pirámides— que de los otros monarcas absolutos de Occidente. Los terroríficos costes humanos de San Petersburgo, los huesos de los muertos entremezclados en sus monumentos más grandiosos, ocupa-

* La población de San Petersburgo hacia 1800 alcanzaba los 220 000 habitantes. En ese momento todavía estaba ligeramente por debajo de Moscú (250 000), pero no tardaría en rebasar a la antigua capital. Pasó a 485 000 en 1850, 667 000 en 1860, 877 000 en 1880, sobrepasó el millón en 1890 y los dos millones en vísperas de la primera guerra mundial. A lo largo del siglo XIX fue la cuarta o quinta ciudad de Europa, después de Londres, París y Berlín y al mismo nivel de Viena. *European historical statistics, 1750-1970*, compilado por B. R. Mitchell, Columbia University Press, 1975, pp. 76-78.

ron de inmediato un lugar central en el folklore y la mitología de la ciudad, incluso para quienes más la querían.

En el curso del siglo XVIII, San Petersburgo se convirtió a la vez en la cuna y el símbolo de una nueva cultura oficial secular. Pedro y sus sucesores estimularon e importaron matemáticos e ingenieros, juristas y teóricos de la política, fabricantes y economistas políticos, una Academia de Ciencias, un sistema de educación técnica financiado por el Estado. Leibniz y Christian Wolff, Voltaire y Diderot, Bentham y Herder disfrutaron del mecenazgo imperial; fueron traducidos y consultados, subvencionados y frecuentemente invitados a San Petersburgo por una serie de emperadores y emperatrices, que culminaría en Catalina la Grande, quien esperaba construir fachadas racionales y utilitarias para su poderío. Al mismo tiempo, especialmente bajo las emperatrices Ana, Isabel y Catalina, la nueva capital fue profusamente decorada y embellecida, utilizando la arquitectura y el diseño occidentales —la perspectiva y la simetría clásicas, la monumentalidad barroca, la extravagancia y el desenfado rococos— para convertir toda la ciudad en un teatro político, y la vida urbana de todos los días en un espectáculo. Dos de los hitos fundamentales fueron el Palacio de Invierno (1754-1762), de Bartolomeo Rastrelli, la primera residencia imperial permanente en la nueva capital, y la enorme estatua ecuestre de Etienne Falconet representando a Pedro el Grande, el *Jinete de bronce* (instalada en 1782) en la Plaza del Senado, y dominando el Neva, en uno de los puntos focales de la ciudad. Se dispusieron fachadas occidentales clásicas para todas las construcciones (los estilos rusos tradicionales, con paredes de madera y cúpulas bizantinas, fueron explícitamente prohibidos) y se prescribió una proporción de 2:1 ó 4:1 entre la anchura de la calle y la altura de los edificios, para dar al paisaje urbano un aspecto de extensión horizontal infinita. Por el contrario, el uso del espacio tras las fachadas de los edificios no estaba regulado en absoluto, de modo que, especialmente a medida que crecía la ciudad, unos exteriores imponentes podían ocultar tugurios miserables, «mantos de civilización», como diría Peter Chadaaev hablando del conjunto de Rusia, civilizada únicamente por fuera.

No había nada nuevo en este uso político de la cultura: príncipes, reyes y emperadores, desde el Piamonte hasta Polonia, recurrían al arte y las ciencias para respaldar y legitimar sus regímenes. (Este es el objeto de la mordaz crítica de Rousseau en su *Discurso sobre las Artes y las Ciencias*, de 1750.) Lo que era diferente en San Petersburgo era, primero, la enormidad de su escala; segundo, la radical disparidad, tanto ideológica como ambiental, entre la capital y el resto del país, disparidad que generaba una resistencia violenta y una polarización a largo plazo; finalmente, la extrema inestabilidad y volubilidad de una cultura que emanaba de las necesidades y temores de sus despóticos gobernantes. Durante el siglo XVIII lo habitual en San Petersburgo fue que los innovadores fueran estimulados y auspiciados desde el trono, para encontrarse de súbito caídos en desgracia y encarcelados —como Ivan Pososhkov, primer economista político de Rusia, y Dimitri Golytsin, primer teórico político secular— y condenados a pudrirse en la ciudadela de Pedro y Pablo, la Bastilla de San Petersburgo, cuya torre dominaba (y domina todavía) el horizonte de la ciudad; que los pensadores fueran importados de Occidente, adulados y festejados, para ser deportados en poco tiempo; que los jóvenes nobles fueran enviados al extranjero para recibir una educación en la Sorbona, en Glasgow o en Alemania, para hacerles volver bruscamente y prohibirles seguir estudiando; que proyectos intelectuales monumentales, iniciados con gran fanfarria, fueran interrumpidos bruscamente, como la edición y traducción al ruso de la *Enciclopedia* de Diderot, que estaba en marcha en la época del levantamiento campesino de Pugachev, fue interrumpida en la letra K, y no fue reanudada jamás.

Catalina la Grande y sus sucesores rechazaron horrorizados las oleadas revolucionarias que barrieron Europa despues de 1789. Excepto durante el corto período de aproximación entre Alejandro I y Napoleón, que nutrió iniciativas liberales y constitucionales en el seno de la burocracia imperial, el papel político de Rusia durante el siglo XIX fue el de vanguardia de la contrarrevolución europea. Pero este papel encerraba paradojas. En primer lugar, suponía atraer a los pensadores reaccionarios más capaces y dinámicos —De Maistre y todo un espectro de románticos alemanes—, pero esto no hacía sino implicar más estrechamente a Rusia en los impulsos y energía occidentales que el gobierno trataba de eliminar. Luego, el levantamiento en masa contra Napoleón en 1812, pese a crear oleadas de histeria, xenofobia, oscurantismo y persecución, irónicamente, por su mismo éxito, llevó a una generación de rusos —y, lo más importante, a una generación de nobles y oficiales jóvenes— a las calles de París, infundiendo en los veteranos que regresaban (los protagonistas de *Guerra y Paz* de Tolstoi) el deseo de unas reformas para cuya eliminación habrían sido enviados a Occidente. De Maistre, a quien hemos cita-

do en el encabezamiento de este capítulo, advirtió algo de esta paradoja: por un lado sentía, o quería sentir, que la serena magnificencia de los palacios del centro de la ciudad prometía un refugio contra la tormenta; por otra parte temía que todo aquello de lo que había huido pudiera perseguirlo hasta aquí, no sólo reflejado, sino también magnificado por el enorme escenario de la ciudad. Tratar de escapar de la revolución podría resultar tan inútil como tratar de escapar del sol.

La primera chispa se encendió el 14 de diciembre de 1825, inmediatamente después de la muerte de Alejandro I, cuando cientos de reformistas de la guardia imperial —los «decembristas»— se congregaron en torno a la estatua de Pedro I en la plaza del Senado, manifestándose masiva y confusamente en favor del gran duque Constantino y de la reforma constitucional. La manifestación, concebida como la primera fase de un golpe de Estado liberal, se disolvió rápidamente. Los manifestantes nunca habían conseguido ponerse de acuerdo sobre un programa unificado —para unos, el punto crucial era una Constitución y el imperio de la ley; para otros, era el federalismo, en forma de autonomía para Polonia, Lituania y Ucrania; para otros, era la emancipación de los siervos— y no habían hecho nada para conseguir apoyos más allá de sus propios círculos militares y aristocráticos. Su humillación y martirio —juicios ejemplares, ejecuciones, encarcelamientos masivos y destierros en Siberia, toda una generación diezmada— trajo consigo treinta años de brutalidad y estupidez organizada bajo el reinado del nuevo zar Nicolás I. Herzen y Ogarev, por entonces adolescentes, hicieron un «voto de Aníbal» para vengar a los héroes caídos y mantuvieron vivo su recuerdo durante todo el siglo XIX.

Los historiadores y críticos del siglo XX tienen una visión más escéptica, subrayando los objetivos imprecisos y confusos de los decembristas, su compromiso con la autocracia y la reforma desde arriba, el mundo aristocrático herméticamente sellado que compartían con el gobierno al que atacaban. Pero si miramos el 14 de diciembre desde la perspectiva de San Petersburgo, y de la modernización, veremos una nueva base para la antigua reverencia. Si vemos la ciudad en sí como la expresión simbólica de la modernización desde arriba, el 14 de diciembre representa el primer intento de afirmar, en el centro espacial y político de la ciudad, un modo alternativo de modernización desde abajo. Hasta entonces, todas las definiciones e iniciativas en San Petersburgo habían emanado del gobierno; entonces, súbitamente, el pueblo —o por lo menos un sector de él— tomó la iniciativa en sus manos, definiendo el espacio público de San Petersburgo y su vida política a su modo. Hasta entonces, el gobierno había proporcionado a todos los habitantes de San Petersburgo las razones para estar allí; de hecho, había forzado a muchos de ellos a estar allí. El 14 de diciembre, por primera vez, los habitantes de San Petersburgo afirmaron su derecho de estar allí por sus propias razones. Rousseau, en una de sus frases más perspicaces, escribió que las casas hacen un espacio urbano, pero los ciudadanos hacen una ciudad [4]. El 14 de diciembre de 1825 marcó el intento de los habitantes de algunas de las principales casas de San Petersburgo de transformarse en ciudadanos, y transformar su espacio urbano en una ciudad.

El intento fracasó, desde luego, pues estaba destinado a ello; y pasarían décadas antes de que se produjera otro intento semejante. Lo que los habitantes de San Petersburgo produjeron, en cambio, durante el siguiente medio siglo, fue una tradición literaria brillante y característica, una tradición que se centró obsesivamente en su ciudad como símbolo de una modernidad torcida y extraña, y que luchó por tomar posesión de esta ciudad imaginativamente, en nombre del tipo peculiar de hombres y mujeres modernos que había producido San Petersburgo.

«El jinete de bronce» de Pushkin: el funcionario y el zar

Esta tradición comienza con el poema de Alejandro Pushkin «El jinete de bronce», escrito en 1833. Pushkin era íntimo amigo de muchos de los cabecillas decembristas; él mismo se libró de la cárcel únicamente porque Nicolás disfrutaba teniéndolo en un puño, bajo vigilancia y presión constantes. En 1832 comenzó una continuación de su «novela en verso» *Eugenio Onieguin*, en la que su aristocrático héroe participaba en el levantamiento de diciembre. Su nuevo canto fue escrito bajo un código que sólo él conocía, pero llegó a pensar que hasta esto era demasiado arriesgado, y quemó el manuscrito. Entonces comenzó a trabajar en «El jinete de bronce». Este poema está escrito en la misma estrofa que *Onieguin*, y tiene un héroe que lleva el mismo nombre, pero es más breve y más intenso. Es menos explícito políticamente, pero probablemente mucho más explosivo que el

[4] *Le contrat social*, libro I, Capítulo 6, *Oeuvres complètes*, III, p. 361.

manuscrito destruido por Pushkin. Por supuesto fue prohibido por los censores de Nicolás, y sólo apareció después de la muerte de Pushkin. «El jinete de bronce» es lamentablemente desconocido en inglés, pero considerado por personas tan diversas como el príncipe Dimitri Mirski, Vladimir Nabokov y Edmund Wilson como el poema ruso más importante. Esto por sí solo justificaría el dilatado análisis que viene a continuación. Pero «El jinete de bronce» es también, como tanta literatura rusa, un acto a la vez político y artístico. Abre el camino no solamente a las grandes obras de Gogol, Dostoievski, Biely, Eisenstein, Zamiatin y Mandelstam, sino también a las creaciones revolucionarias colectivas de 1905 y 1917, y a las desesperadas iniciativas de los disidentes soviéticos en nuestros días.

«El jinete de bronce» lleva el subtítulo de «Un cuento de San Petersburgo». Su marco es la gran inundación de 1824, una de las tres inundaciones terribles de la historia de San Petersburgo. (Se produjeron casi exactamente a intervalos de cien años, y todas en momentos históricamente cruciales: la primera, en 1725, inmediatamente después de la muerte de Pedro, la más reciente en 1924, inmediatamente después de la de Lenin.) Pushkin encabeza el poema con una nota: «Los sucesos descritos en este cuento se basan en la realidad. Los detalles han sido tomados en periódicos contemporáneos. Los curiosos pueden verificarlos en los materiales recopilados por V. I. Berj». La insistencia de Pushkin en la concreta veracidad de sus materiales y su alusión al periodismo de la época entroncan este poema con la tradición de la novela realista del siglo XIX [5]. El hecho de que cite por la traducción en prosa de Edmund Wilson, la más vívida que pude encontrar, hará todavía mas evidente este entronque [6]. Al mismo tiempo, «El jinete de bronce», como la gran tradición que inaugura, revelará el carácter surrealista de la vida real en San Petersburgo.

«Junto a las olas desoladas estaba *El* y, pleno de poderosos pensamientos, observaba». Así comienza «El jinete de bronce»: es una

[5] Esta observación es realizada por el príncipe D. S. Mirski en su *History of Russian literature*, edición de Francis J. Whitefield, 1926; Vintage, 1958, pp. 91 ss. y desarrollada por Edmund Wilson en su ensayo de 1937 en el centenario de la muerte de Pushkin, reeditado en *The triple thinkers*, 1952; Penguin, 1962, pp. 40 ss.

[6] Publicada simultáneamente con su ensayo «In honor of Pushkin» y reeditada en *The triple thinkers*, pp. 63-71. Ocasionalmente he modificado la estructura de las frases de Wilson, allí donde sus inversiones poéticas daban lugar a frases que, en inglés, eran recargadas hasta el punto de resultar ininteligibles.

especie de Génesis de San Petersburgo, que comienza en la mente del Dios-creador de la ciudad. «Pensó *El:* Aquí, para nuestra gloria, la Naturaleza ha ordenado que horademos una ventana a Europa; se alzará a pie firme junto al mar». Pushkin utiliza la imagen familiar de la ventana a Europa; pero ve en esa ventana algo horadado, hecho mediante un acto de violencia, violencia que, a medida que se desarrolle el poema, se volverá contra la ciudad. Hay ironía en que Pedro esté «a pie firme junto al mar»: la base de San Petersburgo resultará ser mucho más precaria de lo que podía imaginar su creador.

«Transcurrieron cien años, y la joven ciudad, belleza y maravilla de las tierras septentrionales... se levantó con toda su grandeza y orgullo». Pushkin evoca esta grandeza con imágenes soberbias: «Hoy junto los muebles bulliciosos se recortan las siluetas de la torre y el palacio, fuertes y bien proporcionados; de todos los confines de la tierra acuden los barcos a este rico puerto; el Neva [literalmente «lodo»] se ha revestido de piedra; los puentes han cruzado sus aguas; sus islas están cubiertas de bosquecillos de un verde oscuro; y ahora, ante la capital más joven, Moscú se apaga, como, ante una nueva zarina, la viuda de la púrpura».

En este punto da a conocer su propia presencia: «Os amo, obra maestra de Pedro, amo vuestro aspecto gracioso y severo, la poderosa corriente del Neva, sus riberas de granito, el rígido encaje de rejas de hierro, el límpido anochecer y el resplandor sin luna de noches tan llenas de pensamiento, cuando sin una lámpara en mi habitación leo y escribo, y las durmientes masas de las calles desiertas se ven claramente, y la aguja del Almirantazgo brilla, y un destello se apresura a ocupar el lugar de otro, sin sufrir jamás que la sombra de la noche oscurezca el cielo dorado». Pushkin alude aquí a las famosas «noches blancas» del verano para magnificar el aura de San Petersburgo como «ciudad de la luz».

A partir de este punto se abren varias dimensiones. Antes que nada, San Petersburgo es un producto del pensamiento —es, como observará el Hombre del Subsuelo, de Dostoievski, «la ciudad más abstracta y premeditada del mundo»— y, por supuesto, de la Ilustración. Pero la imagen de habitaciones solitarias, sin lámparas, y «noches llenas de pensamiento» sugiere algo más acerca de la actividad espiritual e intelectual de San Petersburgo en los años venideros: buena parte de su luz se generará en habitaciones mal iluminadas y solitarias, lejos del resplandor oficial del Palacio de Invierno y el gobierno, fuera del alcance de su vigilancia (aspecto crucial y a veces

cuestión de vida o muerte), pero también, en ciertos momentos, aislada de sus focos de vida pública y compartida.

Pushkin continúa evocando la belleza de los trineos en invierno, la frescura de los rostros de las jóvenes en las fiestas y los bailes, la pompa de las grandes procesiones marciales (Nicolás I amaba los desfiles y creó inmensas plazas urbanas para ellos), las celebraciones de la victoria, la fuerza viva del Neva rompiendo el hielo en primavera. Hay un encanto lírico en todo esto, pero también cierto envaramiento; tiene el tono rimbombante de los encargos estatales y los versos oficiales. Los lectores del siglo XX muy probablemente desconfiarán de esta retórica, y en el contexto del conjunto del poema tenemos todo el derecho a desconfiar de ella. Sin embargo, hay un sentido en el que Pushkin —junto con todos los que sigan la tradición de San Petersburgo, incluido Eisenstein en *Octubre*— cree hasta la última palabra de lo que dice. Efectivamente, sólo en el contexto de esta celebración lírica aparece claramente todo el horror de San Petersburgo.

La introducción al poema de Pushkin se cierra con una invocación altisonante: «Se espléndida, ciudad de Pedro, y mantente fuerte, como Rusia; pues he aquí que los mismos elementos conquistados han hecho las paces contigo, finalmente; que las olas finlandesas olviden su antiguo odio y servidumbre, y que no ofendan con su furia impotente el sueño eterno de Pedro». Lo que al comienzo suena como un cliché cívico, se transformará en una brutal ironía: la narración que sigue dejará muy claro que los elementos no han hecho las paces con San Petersburgo —y que, de hecho, nunca han sido realmente conquistados—, que su furia es demasiado potente, y que el espíritu de Pedro sigue alerta vigilante y vengativo.

«*Fue* una época terrible: de ella hablo». Así comienza la historia. Pushkin hace hincapié en el tiempo pasado, como si quisiera decir que el terror ya ha pasado; pero el cuento que está a punto de narrar lo desmentirá. «Sobre Petrogrado, todo cubierto de nubes, noviembre exhalaba el frío del otoño. Golpeando con estruendo las olas contra sus hermosas riberas, el Neva se agitaba, como un enfermo en su inquieto lecho. Era una hora tardía y oscura; la lluvia golpeaba rabiosa contra la ventana, el viento doloroso soplaba gimiendo». En este momento, avanzando entre el viento y la lluvia, nos encontramos con el héroe de Pushkin, Eugenio. Es el primer héroe de la literatura rusa, y uno de los primeros de la literatura mundial, que pertenece a la anónima población urbana. «Nuestro héroe habita en una pequeña habitación, trabaja en un sitio u otro», es un funcionario de una de las categorías más ínfimas de la Administración. Pushkin sugiere que es posible que su familia tuviese en otros tiempos una posición en la sociedad rusa, pero el recuerdo, e incluso la fantasía, se ha perdido hace mucho. «Y así, al llegar a casa, sacudió su abrigo, se desvistió y se fue a la cama; pero no pudo dormir por mucho tiempo, preocupado por pensamientos diversos. ¿Qué pensamientos? Que era pobre, que tenía que trabajar para conseguir una independencia decente» —he aquí una ironía, pues veremos lo indecentemente dependiente que se ve obligado a ser—; «que Dios podría haberle dado más cerebro y más dinero; que deberá esperar dos años para ser ascendido; que el río estaba crecido; que el tiempo no mejoraba; que los puentes podrían anegarse, y que seguramente su Parasha le echaría de menos... En ese punto lo invadió una ternura ardiente; su fantasía, como la de un poeta, se echó a volar».

Eugenio está enamorado de una joven todavía más pobre que él, que vive en una de las islas más remotas y expuestas de las afueras de la ciudad. Cuando sueña con ella, vemos la modestia y simplicidad de sus deseos: «¿Casarme? Y bien ¿por qué no?... Me haré un modesto rinconcito, y le daré tranquilidad a Parasha. Una cama, dos sillas, una olla de sopa de coles, y yo, el señor del hogar. ¿Qué más podría querer?... Los domingos de verano llevaré a Parasha a pasear por el campo; seré humilde y astuto; me darán un buen empleo; Parasha cuidará de la casa, criará a los hijos... Y así viviremos, y así seguiremos hasta la muerte, cogidos de la mano, y seremos enterrados por nuestros nietos.» Sus sueños son casi patéticamente limitados; y sin embargo, por pequeños que sean, chocarán radical y trágicamente con la realidad que está a punto de desencadenarse sobre la ciudad.

«Durante toda la noche el Neva se había esforzado por alcanzar el mar, pero vencido por esta furia, ya no podía seguir luchando». Los vientos procedentes del golfo de Finlandia, del Báltico, empujaron al Neva haciéndolo replegarse sobre sí mismo y sobre la ciudad. El río «retrocedía enfurecido y tumultuoso; inundaba las islas; se embravecía más y más; se encabritaba y rugía; como un caldero, hervía, exhalaba vapor; y finalmente, frenético, cayó sobre la ciudad». El lenguaje de Pushkin irrumpe en imágenes de cataclismo y perdición; Milton es el único poeta de lengua inglesa que puede expresarse con esa intensidad. «Todo huía ante él —todo era abandonado— y ahora las olas se abrían paso por las calles...»

«¡Un asedio! ¡Un temporal! Las olas, como bestias salvajes, tre-

paban hasta las ventanas. Las embarcaciones, arrastradas en desorden, quebraban los vidrios con sus proas. Puentes desgajados por el diluvio, fragmentos de cabinas, maderos, techos, las mercancías de los prósperos comerciantes, los míseros enseres de los pobres, ruedas de carruajes, ataúdes del cementerio, sacados a flote: todo esto iba a la deriva por la ciudad.»

«La gente ve la cólera de Dios y espera su ejecución. ¡Todo se ha perdido: techo y alimentos! ¿Dónde llegará?» Los elementos que la voluntad imperial de Pedro supuestamente había dominado y de cuya conquista San Petersburgo era la personificación, se habían tomado el desquite. Aquí las imágenes de Pushkin expresan un cambio radical en el punto de vista: el lenguaje de la gente —religioso, supersticioso, sensible a los presagios, alimentado con los temores al juicio final y la condenación— en este momento se expresa con más sinceridad que el lenguaje racionalista y secular de los gobernantes que han llevado a San Petersburgo a este trance.

¿Dónde están ahora esos gobernantes? «El difunto zar [Alejandro I] en ese año terrible todavía gobernaba gloriosamente». Puede parecer irónico, o incluso cáustico, hablar de la gloria imperial en tiempos como éstos. Pero si no comprendemos que Pushkin creía que la gloria del zar era real, no sentiremos toda la fuerza de su creencia en la futilidad y vaciedad de esta gloria. «Ahora, frustrado y afligido, [Alejandro] salió al balcón y habló: «No está dado a los zares el dominio de los elementos, pues éstos pertenecen a Dios.» Esta es una verdad evidente. Pero lo que hace aquí que la verdad evidente resulte escandalosa es el hecho de que la misma existencia de San Petersburgo es una afirmación de que los zares *pueden* controlar los elementos. «Con apenados ojos observó los terribles estragos. Las plazas públicas eran lagos, y las calles vertían ríos en ellas. El palacio parecía una isla tenebrosa.» Aquí, en una imagen que pasa tan velozmente que es fácil no advertirla, vemos cristalizada la vida política de San Petersburgo de los próximos noventa años hasta las revoluciones de 1917: el palacio imperial como una isla separada de la ciudad que se levanta violentamente en torno a él.

En este momento volvemos a encontrarnos con Eugenio, en la «plaza de Pedro» —la plaza del Senado, emplazamiento del *Jinete de bronce* de Falconet—, al borde del agua. Está encaramado a un león ornamental, «sin sombrero, con los brazos apretados, rígido y mortalmente pálido». ¿Por qué está allí? «No temía por sí mismo, pobre diablo. No advertía cómo las olas insaciables subían hasta lamer sus

zapatos, ni veía cómo su rostro era azotado por la lluvia, ni cómo el rugiente viento había arrebatado su sombrero. Sus ojos se hallaban fijos en la lejanía, con una mirada desesperada. Allí las olas retrocedían y lo arrasaban todo, como montañas saliendo de unas profundidades ofendidas; *allí* se desencadenaba la tormenta, *allí* saltaban por los aires las cosas destrozadas... Y *allí* —¡Dios! ¡Dios!—, al alcance de las olas, al borde mismo del golfo, la reja sin pintar, el sauce, la endeble casita, y ellas, la viuda y su hija, *allí,* su querida Parasha, todas sus esperanzas... ¿O es un sueño lo que ve? ¿O es nuestra vida, entonces, la nada, vacía como un sueño, una burla del destino?

Ahora Pushkin deja el tormento de Eugenio y señala su posición irónica en la escena urbana: se ha convertido en una estatua de San Petersburgo. «¡Como si estuviese embrujado y hubiera echado sólidas raíces en el mármol, no puede desmontar! En torno a él se extiende el agua y nada más.» No exactamente nada: justo enfrente de Eugenio, «dándole la espalda, firme en su altura por encima del Neva desafiante, se encabrita en su caballo de bronce, con el brazo extendido, el ídolo». La figura con apariencia de dios que comenzó tanto el poema como la ciudad se revela ahora como la antítesis radical del dios: «el ídolo». Pero este ídolo ha creado una ciudad de hombres a su imagen; como a Eugenio, los ha transformado en estatuas, en monumentos a la desesperación.

Al día siguiente, pese a que «las aguas bullen todavía malignamente, violentamente exultantes en la plenitud de su triunfo», el río se retira lo bastante como para que la gente vuelva a las calles, para que Eugenio deje su encaramadura frente al *Jinete de bronce.* Mientras los habitantes de San Petersburgo tratan de recoger los restos diseminados y destrozados de sus vidas, Eugenio, todavía enloquecido de miedo, alquila un bote que lo lleve a la casa de Parasha, en la desembocadura del golfo. Navega dejando atrás escombros y cuerpos retorcidos; llega al lugar, pero allí no hay nada —ni casa, ni verja, ni sauce, ni personas—, todo ha sido arrasado por el agua.

«Y lleno de negros presentimientos de vueltas y vueltas por los alrededores, hablando solo en voz alta, hasta que, de pronto, dándose un golpe en la frente, rompe a reír.» Eugenio ha perdido la razón. El rugir de las olas y el viento resuena incesantemente en sus oídos. «Poseído de pensamientos espantosos que no podía expresar erró de un lugar a otro. Algún sueño estaba haciendo presa en él. Pasó una semana y luego un mes; desde ese día nunca volvió a su casa.» El mundo, nos cuenta Pushkin, lo olvidó pronto. «Todo el día camina-

ba, por la noche dormía en los muelles. Sus ropas andrajosas estaban desgarradas y gastadas.» Los niños le lanzaban piedras, los cocheros le daban latigazos, él no se daba cuenta, siempre sumido en algún horror interior. «Y así arrastraba su vida miserable, no era ni bestia ni hombre, ni esto ni lo otro, ni habitante de la tierra, ni todavía un espíritu que la ha dejado.»

Este podría ser el final de muchas conmovedoras narraciones románticas, digamos un poema de Wordsworth, o un cuento de Hoffmann. Pero Pushkin todavía no está dispuesto a dejar partir a Eugenio. Una noche en que vagaba sin saber dónde estaba, «se detuvo súbitamente y, con el rostro convulsionado de horror, comenzó a mirar a su alrededor». Ha encontrado de nuevo el camino a la plaza del Senado: «Y justo frente a él, desde su roca enrejada, con el brazo extendido, encabritado en la oscuridad, el ídolo montaba su corcel de cobre». Repentinamente sus pensamientos se hicieron terriblemente claros. Reconoció este lugar; «y le reconoció a él, que fijo e inmóvil para siempre, erguía en la oscuridad de la noche su cabeza de cobre, aquél cuya voluntad funesta había fundado esta ciudad sobre el mar... ¡Qué terrible ahora, cubierto por la envolvente niebla! ¡Qué capacidad de pensamiento en su ceño! ¡Qué fuerza en su interior! Y en el corcel, ¡cuánto fuego! ¿Hacia dónde galopas, corcel altivo? ¿Dónde plantarás tus cascos? ¡Oh tú, que en tu poder dominaste al Destino! En lo alto del precipicio mismo, ¿no pudiste hacer que Rusia retrocediera?»

«El pobre diablo daba vueltas en torno al pedestal, dirigiendo miradas extraviadas a la imagen del amo de medio mundo.» Pero, de pronto, «su sangre hirvió, una llama le inflamó el corazón. Sombrío, se detuvo frente a la estatua arrogante y, apretando sus dientes y sus puños, poseído por alguna fuerza oscura: "¡Bien, constructor de maravillas!" Siseó temblando de odio, "conmigo ajustarás cuentas!"». Este es uno de los grandes momentos radicales del período romántico: el desafío prometeico que surge del alma del hombre común y oprimido.

Pero, tanto como un romántico europeo, Pushkin es un realista ruso; y sabe que en la Rusia real de las décadas de 1820 y 1830, Zeus tendrá la última palabra: «"¡Conmigo ajustarás cuentas!" Y escapó precipitadamente.» Es una línea, un instante que se funde: porque «el terrible Zar, rojo al momento de ira, pareció volver silenciosamente la cabeza. Y, a través de la plaza vacía, huye espantado, oyendo detrás, como el trueno que retumba, un pesado galope contra el pavimento. Y sombrío a la pálida luz de la luna, un brazo en alto, el Jinete de Bronce lo sigue, resonando el galope de bronce de su corcel; y durante toda la noche, vaya donde vaya Eugenio, los cascos del Jinete de Bronce martillean, persiguiendo, siempre amenazantes». El primer momento de rebeldía de Eugenio es también el último. «Desde entonces, si la casualidad lo llevaba hasta la plaza, su rostro, demudado, se ensombrecía. Rápidamente se llevaba la mano al corazón, apretándolo, como para calmar sus tumultuosos latidos y, quitándose el gorro raído, se alejaba furtivamente.» El ídolo no sólo lo aleja del centro de la ciudad, sino de la ciudad misma, hacia las islas más remotas, donde su amor fuera arrastrado por la inundación. Es allí donde, en la primavera siguiente, su cuerpo es lanzado a la orilla «y allí, por caridad, enterraron su cadáver frío».

He dedicado tanto tiempo y espacio a «El jinete de bronce» porque, a mi entender, toda la historia de la vida de San Petersburgo se encuentra brillantemente cristalizada y resumida en este poema, la visión de la grandeza y magnificencia de la ciudad y la visión de la locura en que está fundada: la demencial idea de que una naturaleza voluble puede ser permanentemente domeñada y conquistada por la voluntad imperial; la venganza de la naturaleza, que hace erupción en un cataclismo que convierte en escombros la grandeza y destroza vidas y esperanzas; la vulnerabilidad y el terror de la gente corriente de San Petersburgo, atrapadas en el fuego cruzado de una batalla de gigantes; el papel especial del funcionario al servicio del gobierno, el proletario ilustrado —tal vez el primero de los «nómadas estatales (funcionarios, etc.) sin hogar» de Nietzsche— como ciudadano medio de San Petersburgo; la revelación de que el hombre-dios de San Petersburgo, que domina toda la ciudad desde su centro, es en realidad un ídolo; la audacia del hombre común que se atreve a enfrentarse con el dios-ídolo para exigir un ajuste de cuentas; la futilidad del primer acto de protesta; el poder de los poderes fácticos de San Petersburgo para aplastar todos los desafíos y a todos los desafiadores; la capacidad extraña y aparentemente mágica del ídolo para encarnarse en las mentes de sus súbditos, policía invisible que los aplasta silenciosamente por la noche, para finalmente sacarlos de quicio, creando la locura en los niveles más bajos de la ciudad para complementar la locura que domina los niveles más altos del poder; la visión de los sucesores de Pedro en el trono, tristemente impotentes, con su palacio convertido en isla, separado de la ciudad que bulle y hormiguea en torno a él; la nota de desafío que deja un eco, aunque

débil, en la plaza del Senado mucho después de que su primer rebelde sea eliminado: «¡Conmigo ajustarás cuentas!»

El poema de Pushkin habla de los mártires decembristas, cuyo breve momento en la plaza del Senado se producirá justo un año después del de Eugenio. Pero «El jinete de Bronce» va también más allá, pues penetra mucho más hondamente en la ciudad, en las vidas de las masas empobrecidas que fueran ignoradas por los decembristas. En las generaciones venideras, la gente corriente de San Petersburgo gradualmente encontrará la forma de hacer sentir su presencia, y hacer suyos los grandes espacios y estructuras de la ciudad. Sin embargo, de momento se escabullirá o se mantendrá fuera de la vista —en el subsuelo, en la imagen de Dostoievski en la década de 1860— y San Petersburgo seguirá encarnando la paradoja de un espacio público sin vida pública.

San Petersburgo bajo Nicolás I: Palacio contra Avenida

El reinado de Nicolás I (1825-1855), que comenzó con la represión de los decembristas y finalizó con la humillación militar de Sebastopol, es uno de los más deplorables de la historia moderna de Rusia. La contribución más duradera de Nicolás a la historia de su país fue el desarrollo de una policía política, controlada por su Tercera Sección secreta, que llegó a penetrar en todas las áreas de la vida rusa, haciendo de Rusia, en la imaginación europea, el «Estado policial» arquetípico. Pero el problema no era únicamente que el gobierno de Nicolás fuera cruelmente represivo: que aplastara a los siervos (cerca de las cuatro quintas partes de la población) y frustrara cualquier esperanza de emancipación, reprimiéndolos con espantosa brutalidad (durante el reinado de Nicolás hubo más de seiscientos levantamientos campesinos; uno de sus triunfos fue mantener en secreto casi todos ellos, y su represión, para el conjunto del país); que condenara a muerte a miles de personas después de juicios secretos, sin siquiera una fachada de proceso legalmente en regla (Dostoievski, el más ilustre, fue indultado treinta segundos antes de la ejecución); que estableciera múltiples niveles de censura, llenara colegios y universidades de confidentes, que finalmente paralizara todo el sistema educativo y que llevara la cultura y el pensamiento a la clandestinidad, a la cárcel o al exilio.

Lo distintivo en este caso no fue ni la represión, ni su alcance —el

Estado ruso siempre había tratado a sus súbditos terriblemente— sino su objetivo. Pedro el Grande había asesinado y aterrorizado para abrir una ventana a Europa, para abrir el camino al crecimiento y el progreso de Rusia; Nicolás y su policía reprimían y actuaban brutalmente para cerrar esa ventana. La diferencia entre el zar que dio origen al poema de Pushkin y el zar que prohibió el poema era la diferencia entre un «constructor de maravillas» y un policía. «El jinete de bronce» había perseguido a sus compatriotas para impulsarlos hacia adelante; el gobernante actual sólo parecía interesado en aplastarlos. En el San Petersburgo de Nicolás, el Jinete de Pushkin estaba casi tan alienado como su funcionario.

Alexander Herzen, desde el exilio, hizo una descripción clásica del régimen de Nicolás. He aquí un pasaje típico:

> Sin haberse convertido en ruso, dejó de ser europeo [...]. En su sistema no había motor [...]. Se limitó a perseguir cualquier anhelo de libertad, cualquier idea de progreso [...]. Durante su largo reinado atacó por turno a casi todas las instituciones, introduciendo en todas partes el elemento de la parálisis, de la muerte [7].

La imagen de Herzen de un sistema sin motor, imagen sacada de la industria y la tecnología modernas, es particularmente apropiada. Uno de los pilares más firmes de la política zarista, desde Pedro a Catalina la Grande, fue el intento mercantilista de estimular el crecimiento económico e industrial por razones de Estado: para dar un motor al sistema. Bajo Nicolás, esta política fue consciente y decididamente abandonada. (No sería resucitada hasta la década de 1890, bajo el conde Witte, con un éxito espectacular.) Nicolás y sus ministros creían que el gobierno debía retrasar de hecho el desarrollo económico, porque el progreso económico podía crear demandas de reformas políticas y nuevas clases —una burguesía, un proletariado in-

[7] Citado en Michael Cherniavsky, *Tsar and people: studies in Russian myths*, Yale, 1961. Este libro es particularmente ilustrativo en cuanto a la época de Nicolás I. Herzen reservó algunas de sus invectivas más brillantes para Nicolás. *My past and thoughts*, sus memorias, y *The Russian people and socialism*, contienen muchos pasajes de ese estilo, que se equiparan a la mejor retórica política del siglo XIX. Sobre la creciente brutalidad de los últimos años de Nicolás, y el fracaso final de su represión, véanse los ensayos clásicos de Isaiah Berlin, «Russia and 1848» (1948) y «A remarkable decade: the birth of the Russian intelligentsia» (1954) ambos reeditados en su *Russian thinkers*, Viking, 1978, pp. 1-21, 114-135. También Sidney Monas, *The Third Section: police and society in Russia under Nicolas I*, Harvard, 1961.

dustrial— capaces de tomar en sus manos la iniciativa política. Los círculos gobernantes, desde los esperanzadores primeros años de Alejandro I, habían comprendido que la servidumbre —que mantenía a la gran mayoría de la población encadenada a la tierra y a sus señores, reducía los incentivos de los terratenientes para modernizar sus propiedades (o efectivamente les compensaba no modernizarlos) e impedía el crecimiento de una mano de obra industrial libre móvil— era la principal fuerza retardatriz del crecimiento económico del país. La insistencia de Nicolás en el carácter sagrado de la servidumbre hizo que el desarrollo económico de Rusia se frenara justamente en el momento en que despegaban con ímpetu las economías de Europa occidental y Estados Unidos. Esta es la razón por la que el retraso relativo del país aumentó considerablemente durante el período de Nicolás. Fue necesaria una derrota militar de consideración para sacudir la monumental autosatisfacción del gobierno. Solamente después del desastre de Sebastopol, desastre político y militar tanto como económico, se puso fin a la glorificación oficial del retraso de Rusia [8].

Los costes políticos y humanos del subdesarrollo estuvieron claros para pensadores tan diversos como el aristócrata moscovita Chadaaev y el plebeyo petersburgués Belinski; ambos manifestaron que lo que Rusia necesitaba más desesperadamente era un nuevo Pedro el Grande que reabriera la ventana a Occidente. Pero Chadaaev fue oficialmente declarado loco y mantenido durante muchos años bajo arresto domiciliario; en cuanto a Belinski, «Lo habríamos dejado pudrirse en una fortaleza», dijo, lamentándose, un alto mando de la policía política después de que muriera joven, de tuberculosis, a comienzos de 1848. Además, las opiniones de Belinski sobre el desarrollo —«los países sin una clase media están condenados a la mediocridad eterna»; «el proceso interno del desarrollo civil en Rusia no comen-

[8] Alexander Gerschenkron, «Agrarian policies and industrialization: Russia, 1861-1917», en *The Cambridge economic history of Europe*, Cambridge, 1966, pp. 706-800; acerca de los temores del gobierno a la modernización y su oposición a ella, pp. 708-711 [«Política agraria e industrialización. Rusia, 1861-1917», en *Historia económica de Europa*, vol. VI, *Las revoluciones industriales y sus consecuencias*, pp. 883-999, Madrid, EDERSA, 1977]. También en el mismo volumen, Roger Portal, «The industrialization of Russia», pp. 801-872; acerca del estancamiento, el retroceso y el atraso relativo antes de 1861, pp. 802-810 [«La industrialización de Rusia», en ob. cit., pp. 999-1027]. Véase también un ensayo anterior de Gerschenkron, más comprimido y quizá más incisivo, «Russia: patterns and problems of economic development 1861-1958», en su *Economic backwardness in historical perspective*, 1962; Praeger, 1965, pp. 119-151. [*Atraso económico e industrialización*, Barcelona, Ariel, 1970].

zará hasta que la pequeña nobleza rusa se haya transformado en burguesía»— eran considerablemente minoritarias incluso entre la oposición radical. Hasta los pensadores radicales, democráticos, socialistas y prooccidentales de la época de Nicolás compartían muchos de los prejuicios económicos y sociales del gobierno: agrarismo, alabanza de las tradiciones comunales campesinas, aversión a la burguesía y la industria. Cuando Herzen dijo: «Dios salve a Rusia de la burguesía», estaba inadvertidamente colaborando para que el sistema que despreciaba siguiera careciendo de motor [9].

Durante el régimen de Nicolás, San Petersburgo adquirió una reputación —que nunca perdió— de ser un lugar extraño, fantástico, espectral. En este período estas cualidades fueron descritas de manera memorable por Gogol y Dostoievski. He aquí, por ejemplo, a Dostoievski en 1848, en un cuento titulado «Un corazón débil»:

Recuerdo un glacial atardecer de enero en que me dirigía a casa a toda prisa desde Vyborg. Era entonces todavía muy joven. Cuando alcancé el Neva, me detuve por un minuto para seguir con la mirada el curso del río en la distancia humeante, glacialmente oscura, que súbitamente se había vuelto carmesí con el último púrpura de una puesta de sol que moría en el horizonte brumoso. Se tendió la noche sobre la ciudad... De los cansados caballos, de la gente que corría, rezumaba un vapor helado. El aire tenso se estremecía al menor sonido, y de todos los techos de ambas orillas se elevaban columnas de humo como gigantes que trepaban por el cielo frío, entrelazándose y separándose en su camino, de tal modo que parecía que sobre los antiguos edificios se alzaban otros nuevos, que una nueva ciudad se estaba formando en el aire... Parecía, finalmente, que todo este mundo y sus habitantes, fuertes y débiles, con todos sus domicilios, los cobijos de los pobres o las mansiones doradas, en esta hora crepuscular semejaban una visión fantástica, mágica, un sueño que a su vez se desvanecería de inmediato elevándose, como el vapor, hacia el cielo azul oscuro [10].

[9] Gerschenkron, «Economic development in Russian intellectual history of the 19th. century», en *Economic backwardness*, pp. 152-197. Este ensayo es una vehemente acusación contra casi todos los escritores y pensadores de la edad de oro rusa. Acerca de la oposición entre Belinski y Herzen, pp. 165-169. Véanse también los ensayos de Isaiah Berlin sobre Herzen y Belinski en *Russian thinkers*.

[10] Citado en Donald Fanger, *Dostoevsky and romantic realism*, pp. 149-150; véase todo el capítulo 5, «The most fantastic city», pp. 137-151. La evocación más conocida de Dostoievski de San Petersburgo como una ciudad fantasmagórica u onírica se encuentra en *Noches blancas* (1848). Fanger trata excelentemente las tradiciones populares y literarias que subyacen en esta temática de Dostoievski.

A lo largo de un siglo exploraremos la evolución de la identidad de San Petersburgo como espejismo, ciudad fantasma, cuya grandeza y magnificencia se desvanecen continuamente en su aire lóbrego. Quiero sugerir aquí que en la atmósfera política y cultural del régimen de Nicolás la difusión del simbolismo espectral tenía un sentido muy real. Esta ciudad, cuya misma existencia simbolizaba el dinamismo de Rusia y su determinación de ser moderna, se encontraba ahora a la cabeza de un sistema que se vanagloriaba de ser un sistema sin motor; los sucesores del Jinete de Bronce se habían quedado dormidos en la montura, llevando la rienda corta, pero rígidamente congelada, caballo y jinete *sostenidos* por el equilibrio estático de un gran peso muerto. En el San Petersburgo de Nicolás, el espíritu peligroso pero dinámico de Pedro se vio reducido a un espectro, un fantasma, lo suficientemente potente como para atormentar a la ciudad, pero impotente para animarla. No es de extrañar, pues, que San Petersburgo llegara a ser la moderna ciudad fantasma arquetípica. Irónicamente, las mismas incongruencias que derivaban de la política de Nicolás —una política de atraso forzado en medio de formas y símbolos de modernización forzada— hicieron de San Petersburgo la fuente y la inspiración de una forma singularmente extraña de modernismo, que podríamos llamar el «modernismo del subdesarrollo».

Durante el período de Nicolás, mientras el Estado dormía, el eje y el drama de la modernización se trasladó del magnífico conjunto de edificios estatales, monumentos y enormes plazas del centro de la ciudad, a lo largo del Neva, a la Nevski Prospekt (avenida Nevski). Esta era una de las tres vías radiales que nacían de la plaza del Almirantazgo y daban su forma a la ciudad. Siempre había sido una de las principales avenidas de San Petersburgo. Sin embargo, a comienzos del siglo XIX, durante el reinado de Alejandro, fue reconstruida casi completamente por varios destacados arquitectos neoclásicos. Cuando surgió en su nueva forma a finales de la década de 1820, la Nevski se destacaba considerablemente de las calles radiales que competían con ella (la avenida Voznesenski y la calle Gorojovaya) y era reconocible como un entorno urbano único [11]. Era la calle más larga y más ancha, y mejor iluminada y pavimentada de la ciudad. Desde la plaza del Almirantazgo avanzaba en línea recta hacia el sudoeste a lo largo de 4,5 km. (Entonces giraba, se estrechaba y conducía al monasterio Alexander Nevski; pero nunca se consideró que ésta fuera verdaderamente parte de «la Nevski» y no la tendremos en cuenta aquí.) Llevaba, después de 1851, al terminal del tren expreso San Petersburgo-Moscú, uno de los símbolos fundamentales de la energía y la movilidad modernas en Rusia (y, desde luego, personaje central en *Anna Karenina*, de Tolstoi). La cruzaban el río Maika y los canales Catalina y Fontanka, y la salvaban graciosos puentes que ofrecían excelentes y amplias perspectivas de la pujante vida de la ciudad.

[11] Sobre la reconstrucción de la Nevski, véase Egorov, *Architectural planning of St. Petersburg*, pp. 204-208.

Bordeaban la calle edificios espléndidos, a menudo construidos en sus propias plazas y espacios públicos auxiliares: la catedral neobarroca de Nuestra Señora de Kazán, el rococó Palacio Mijailovski, donde el zar loco Pablo I fue estrangulado por su guardia personal en 1801 para dejar paso a su hijo Alejandro; el neoclásico Teatro Alexander; la Biblioteca Pública, adorada por generaciones de intelectuales demasiado pobres para permitirse tener una biblioteca propia; las Gostini Dvor (o Les Grands Boutiques, como proclamaba su rótulo), una manzana de soportales comerciales con escaparates, siguiendo el modelo de la Rue de Rivoli y Regent Street, pero de unas dimensiones muy superiores a las de los originales, como tantas otras adaptaciones rusas de prototipos occidentales. Desde todos los puntos de la calle se podía ver la aguja dorada de la Torre del Almirantazgo (reconstruida en 1806-1810) al levantar la vista, ofreciendo al observador orientación visual y un sentido de la ubicación en la ciudad como totalidad que inflamaban la imaginación a medida que la luz cambiante del sol iluminaba la aguja dorada, transformando el espacio urbano real en un paisaje mágico de sueño.

En muchos sentidos la Nevski Prospekt era un entorno característicamente moderno. Primero, la rectitud, la anchura, la longitud y la buena pavimentación de la calle hacían de ella un medio ideal para el desplazamiento de objetos y personas, una arteria perfecta para las formas nacientes del tráfico rápido y pesado. Como los bulevares que Haussmann traza a través de París en la década de 1860, sirvió de foco de las fuerzas humanas y materiales recientemente acumuladas: el macadam y el asfalto, el alumbrado de gas y eléctrico, el ferrocarril, los trolebuses eléctricos y los automóviles, el cine y las manifestaciones de masas. Pero puesto que San Petersburgo había sido tan bien planeada y diseñada, la Nevski ya estaba en funcionamiento toda una generación antes que sus equivalentes parisienses, y se desenvolvía con mucha más fluidez, sin devastar vidas o barrios antiguos.

Además, la Nevski servía como escaparate de los portentos de la

nueva economía consumista que la producción en masa moderna estaba comenzando a generar: muebles y platería, telas y vestidos, botas y libros, todo era atractivamente exhibido en la multitud de comercios de la calle. Junto con los productos extranjeros —modas y muebles franceses, tejidos y monturas ingleses, porcelanas y relojes alemanes— se desplegaban los estilos extranjeros, los hombres y mujeres extranjeros, todas las fascinaciones prohibidas del mundo exterior. Una serie recientemente reeditada de litografías de la década de 1830 muestra que más de la mitad de los rótulos de la Nevski eran bilingües o estaban exclusivamente en inglés o francés; muy pocos estaban únicamente en ruso. Incluso en una ciudad tan internacional como San Petersburgo, la zona de la Nevski era desacostumbradamente cosmopolita [12]. Además —y esto tenía gran importancia en un gobierno represivo como el de Nicolás— la Nevski era el único espacio público en San Petersburgo que no estaba dominado por el Estado. El gobierno podía controlar, pero no generar las acciones e interacciones que tenían lugar allí. De ahí que la Nevski apareciera como una especie de zona libre en que se podían desenvolver espontáneamente las fuerzas sociales y psíquicas.

Finalmente, la Nevski era el único lugar de San Petersburgo (y quizá de toda Rusia) donde convergían todas las clases existentes, desde la nobleza cuyos palacios y residencias urbanas adornaban la calle en su punto de partida cerca de Almirantazgo y el Palacio de Invierno, hasta los artesanos pobres, las prostitutas, los bohemios y los marginados que se hacinaban en las ruinosas tabernas y antros cercanos a la estación de ferrocarril en la plaza Znamienski, donde finalizaba la Nevski. La calle los reunía, los hacía girar en una vorágine y los

[12] V. Sadovinkov, *Panorama of the Nevsky Prospect*, Leningrado, Pluto Press, 1976, con textos en inglés, francés, alemán y ruso. Esta maravillosa serie muestra la avenida Nevski manzana por manzana y casa por casa. Pero Sadovinkov trabajaba con un estilo de composición estática que, si bien capta la diversidad de la calle, deja de lado su fluidez y dinamismo.

La Nevski como escenario para el encuentro entre Rusia y Occidente es el tema de la que al parecer es la primera obra literaria en que la calle desempeña un papel central: el cuento del príncipe Vladimir Odoevski, escrito en 1833, «A tale of why it is dangerous for young girls to go walking in a group along Nevsky Prospect», traducido al inglés por Samuel Cioran, en *Russian Literature Triquarterly*, n.º 3, primavera de 1972, pp. 89-96. El estilo de Odoevski es aquí semisatírico, semisurrealista —y como tal podría haber influido en las evocaciones de Gogol— pero en última instancia convencional, conservador y patrióticamente autosatisfecho en su visión de la calle y el mundo.

dejaba que hicieran con sus experiencias y encuentros lo que pudieran. A los habitantes de San Petersburgo les gustaba la Nevski, y la mitificaban inagotablemente, porque abría para ellos, en el corazón de un país subdesarrollado, la perspectiva de todas las deslumbrantes promesas del mundo moderno.

Gogol: la calle real y la superreal

La mitología popular de la Nevski Prospekt fue por primera vez transformada en arte por Gogol en su maravilloso cuento «Nevski Prospekt» publicado en 1835. Este relato, prácticamente desconocido en el mundo de habla inglesa [13], se refiere principalmente a la tragedia romántica de un joven artista y a la farsa romántica de un joven soldado. No tardaremos en analizar sus historias. Sin embargo, más original y más importante para nuestros propósitos es la introducción de Gogol, en la que sitúa a sus protagonistas en su hábitat natural. El marco es presentado por un narrador que, con la exuberancia de un pregonero de carnaval, nos introduce en la calle. En estas pocas páginas Gogol, sin aparente esfuerzo (o siquiera conciencia), inventa uno de los géneros fundamentales de la literatura moderna: el romance de la calle urbana, en el que la calle misma es la heroína. El narrador de Gogol se dirige a nosotros con un vertiginoso torrente de palabras:

> No hay nada comparable con la Nevski Prospekt, por lo menos en San Petersburgo; porque en esa ciudad está todo. ¡La belleza de la capital! ¿Qué esplendores no conoce esta calle? Estoy seguro de que ninguno de los pálidos y burocráticos habitantes de la ciudad cambiaría la Nevski por cualquier bendición terrenal... ¡Y las damas! Oh, para las damas la Nevski Prospekt es un deleite todavía mayor. Pero ¿quién no está deleitado con ella?

[13] He recurrido principalmente a una traducción de Beatrice Scott (Londres, Lindsay Drummond, 1945). Véase también David Magarshack (Gogol, *Tales of good and evil*, Anchor, 1968) y las traducciones de Donald Fanger de largos extractos en *Dostoevsky and romantic realism*, pp. 106-112. Fanger insiste en el mérito y la importancia de este cuento, y ofrece un análisis perspicaz. Basándose extensamente en la obra del erudito y crítico soviético Leonid Grossman, escribe páginas excelentes sobre el misterio y el romanticismo del paisaje de San Petersburgo, y sobre esta ciudad como el hábitat natural de un «realismo fantástico». Sin embargo el romanticismo de San Petersburgo según Fanger deja de lado la dimensión política que yo trato de desarrollar.

Trata de explicarnos en qué es diferente esta calle de todas las demás:

Aun si tuviérais asuntos importantes, probablemente lo olvidaríais todo nada más poner un pie en la calle. Este es un lugar donde las personas no se exhiben porque tengan que hacerlo, donde no las arrastran los intereses necesarios y comerciales que abarcan a todo San Petersburgo. Parece que el hombre con que os encontráis en la Nevski es menos egoísta que los de Morskaya, Gorjovaya, Litenaya, Meshchanskaya y otras calles, donde la codicia y el egoísmo están estampados en los transeúntes y en los que pasan velozmente en carruajes y coches de alquiler. La Nevski es el punto de encuentro y la línea de comunicaciones de San Petersburgo. Ninguna guía u oficina de información proporcionará una información tan correcta como la Nevski. ¡Omnisciente Nevski Prospekt! [...] ¡Cuán veloz, en el curso de un solo día se desarrolla aquí la fantasmagoría! ¡Cuántas metamorfosis experimenta en veinticuatro horas!

El propósito esencial de esta calle, que le da su carácter especial, es la sociabilidad: las personas acuden a ella a ver y ser vistas y a comunicarse sus visiones unas a otras, no con un propósito ulterior, por codicia o ánimo competitivo, sino como un fin en sí. Su comunicación, y el mensaje de la calle en su conjunto, es una extraña mezcla de realidad y fantasía: por una parte actúa como marco para las fantasías de las personas sobre lo que quisieran ser; por otra parte ofrece un conocimiento preciso —para las personas que puedan descifrarlo— sobre lo que realmente son.

Hay varias paradojas en la sociabilidad de la Nevski. Por un lado, pone a las personas cara a cara; por otro, empuja a las personas a pasar a las demás a tal velocidad y con tal fuerza que a cualquiera le es difícil mirar a otra detenidamente: antes de poder enfocar con claridad, la aparición ya se ha ido. Por lo tanto, buena parte de la visión que permite la Nevski no es tanto la de unas personas que se presentan como la de unas formas y rasgos fragmentarios que pasan de largo:

¡Qué bien barrido está su pavimento y cuántos pies han dejado su marca en él! La bota torpe y sucia del soldado retirado, bajo cuyo peso el mismo granito parece agrietarse; la zapatilla diminuta, livina como el humo, de la joven que vuelve la cabeza hacia los escaparates deslumbrantes como un girasol hacia el sol; el magnífico sable del confiado alférez que abre un profundo surco en su superficie: todo queda marcado en él por el poder de la fuerza o el poder de la debilidad.

Este pasaje, escrito como si se adoptara el punto de vista del pavimento, sugiere que sólo podremos captar a los transeúntes de la Nevski si los fragmentamos en los elementos que los constituyen —en este caso sus pies— pero también que, si sabemos observar de cerca, podremos captar cada rasgo como un microcosmo de la persona entera.

Esta visión fragmentada es llevada muy lejos cuando Gogol describe un día en la vida de la calle. «¡Cuántas metamorfosis experimenta en veinticuatro horas!» El narrador de Gogol comienza lentamente justo antes del amanecer, en un momento en que la propia calle es lenta: sólo unos pocos campesinos desplazándose fatigosamente desde el campo para trabajar en alguno de los grandes proyectos de construcción de la ciudad, y mendigos que rodean las panaderías cuyos hornos han estado encendidos toda la noche. A punto de salir el sol, la vida comienza a animarse con los tenderos que abren sus comercios, las mercancías que son descargadas, las ancianas que van a misa. Gradualmente la calle se abarrota de empleados que se apresuran a sus oficinas, y pronto, de los carruajes de sus superiores. A medida que avanza el día y la Nevski rebosa de gente y adquiere energía e intensidad, también la prosa de Gogol gana velocidad e intensidad: sin aliento, evoca grupo tras grupo —profesores, institutrices con sus niños, actores, músicos con su público potencial, soldados, compradores y compradoras, empleados de oficina y secretarios extranjeros, las infinitas graduaciones de los funcionarios rusos— yendo rápidamente de un lado a otro, haciendo suyo el ritmo frenético de la calle. Finalmente, a últimas horas de la tarde y primeras de la noche, cuando la avenida alcanza su punto álgido, al ser inundada por personas elegantes o que aspiran a serlo, la energía se hecho tan intensa que los planos de la visión se hacen añicos y la unidad de la forma humana se rompe en fragmentos surrealistas:

Aquí encontraréis bigotes maravillosos, que ninguna pluma ni pincel podría retratar, a los que se ha dedicada la mayor parte de una vida, objetos de largas vigilias de día y a medianoche; bigotes en los que se han vertido los ungüentos más deliciosos, que han sido untados con las pomadas más preciosas y que son la envidia de los viandantes [...]. Aquí encontraréis un millar de variedades de sombreros femeninos, vestidos, pañuelos, brillantes y finos, que a veces alcanzan a ser los favoritos de su dueña durante dos días enteros [...]. Parece como si todo un mar de mariposas hubiese surgido súbitamente del tallo de las flores y ondulara cual nube deslumbrante sobre los oscuros escarabajos del sexo masculino. Aquí encontraréis cinturas como nunca habéis soñado, tan estrechas que os asaltará el temor y el miedo a que alguna

descuidada respiración vuestra pueda dañar este maravilloso producto de la naturaleza y el arte. ¡Y qué mangas femeninas encontraréis en la Nevski Prospekt! Mangas como globos, con los que una dama podría súbitamente remontarse por el aire, si no la sujetase un caballero. Aquí encontraréis sonrisas únicas, producto del arte más sublime.

Y así sucesivamente. Es difícil saber lo que los contemporáneos de Gogol pensarían de pasajes como éste; ciertamente no dijeron mucho que quedara impreso. No obstante, desde la perspectiva de nuestro siglo, este escrito es intrigante: la Nevski Prospekt parece arrancar a Gogol de su propia época, trayéndolo a la nuestra, como esa dama que flota en el aire llevada por las mangas de su vestido. El *Ulises* de Joyce, el *Berlín, Alexanderplatz* de Döblin, los paisajes urbanos cubistas y futuristas, los montajes dadaístas y superrealistas, el cine expresionista alemán, Eisenstein y Dziga Vertov, la nueva ola francesa, todo parte de este punto; Gogol parece estar inventando el siglo XX por su propia cuenta.

Gogol presenta ahora, tal vez por primera vez en la literatura, otro tema arquetípicamente moderno: la singular aura mágica de la ciudad de noche. «Pero en cuanto cae el crepúsculo sobre las casas y las calles, y el sereno se sube a la escalera para encender las farolas, la Nevski Prospekt comienza a revivir y a ponerse nuevamente en movimiento, y entonces se inicia ese momento misterioso en que las farolas prestan una luz maravillosa, seductora, a todas las cosas.» Los ancianos, los casados, las personas con hogares sólidos, a esta hora desaparecen de la calle; la Nevski pertenece ahora a los jóvenes y ávidos y, añade Gogol, a las clases trabajadoras, que son por supuesto las últimas en dejar sus trabajos. «A esta hora se siente una especie de propósito, o más bien algo parecido a un propósito, algo completamente involuntario; el paso de todos comienza a acelerarse y hacerse desigual. Largas sombras brillan sobre las paredes y el pavimento y casi llegan al puente de la Policía.» A esta hora la Nevski se hace más real y más irreal a la vez. Más real por cuanto la calle está ahora animada por necesidades directas e intensas: sexo, dinero, amor; éstas son las corrientes involuntarias de propósito que están en el aire; los rasgos fragmentados se convierten ahora en personas reales, cuando ávidamente buscan a otras personas para satisfacer sus necesidades. Por otra parte, la misma hondura e intensidad de estos deseos distorsiona la mutua percepción de las personas así como la presentación de sí mismas. Tanto uno mismo como los demás, aparecen

agrandados por la luz mágica, pero su grandeza es tan evanescente y carente de base como las sombras sobre las paredes.

Hasta aquí la visión de Gogol ha sido muy amplia y panorámica. Ahora, sin embargo, enfoca de cerca y con claridad a los dos jóvenes cuya historia se dispone a contar: Pishkarev, un artista, y Pirogov, un oficial. Mientras estos dispares camaradas pasean juntos por la avenida, sus ojos son simultáneamente cautivados por dos jóvenes transeúntes. Se separan y se abalanzan en direcciones opuestas, saliendo de la Nevski para adentrarse en la oscuridad de las calles laterales, en persecución de la muchacha de sus respectivos sueños. Al seguirles, Gogol abandona la pirotecnia surreal de su introducción por un estilo más convencionalmente coherente, típico del realismo romántico del siglo XIX, de Balzac, Dickens y Pushkin, orientado hacia las personas reales y sus vidas.

El teniente Pirogov es una gran creación cómica, un monumento de burda arrogancia y vanidad —sexual, de clase, nacional— de la cual su nombre se ha convertido en prototipo ruso. Cuando Pirogov sigue a la muchacha que ha visto en la Nevski, se encuentra en un barrio de artesanos alemanes; la muchacha resulta ser la mujer de un artesano metalúrgico suabo. Este es el mundo de los occidentales que producen los artículos que se exponen en la Nevski y que la clase del oficial ruso consume alegremente. De hecho, la importancia de estos extranjeros para la economía de San Petersburgo y de Rusia testimonia la incapacidad y la debilidad interior del país. Pero Pirogov no sabe nada de esto. Trata a los extranjeros como está acostumbrado a tratar a los siervos. Al comienzo, se sorprende de que el marido, Schiller, se indigne por su galanteo con su esposa: ¿no es él, después de todo, un oficial ruso? Schiller y su amigo, el zapatero Hoffmann, no están impresionados: dicen que ellos también podrían haber sido oficiales si hubiesen elegido quedarse en su país. Entonces Pirogov encarga al hombre algún trabajo: por un lado, esto le dará una excusa para regresar; al mismo tiempo, parece entender su encargo como una especie de soborno, un incentivo para que el marido haga la vista gorda. Pirogov concierta una cita con Frau Schiller; cuando aparece, sin embargo, Schiller y Hoffmann lo sorprenden, lo cogen en volandas y lo echan fuera. El oficial está atónito:

Nada podría igualar a la cólera y la indignación de Pirogov. Sólo pensar en semejante insulto lo enloquecía. Consideraba que Siberia y el látigo eran el menor castigo que Schiller podía esperar. Regresó apresuradamente a casa

para cambiarse e ir directamente donde el general, a quien describiría la rebelión del obrero alemán, con los colores más vivos. Quería hacer una solicitud por escrito al comandante en jefe...

Pero todo esto tuvo un final bastante peculiar: de camino a casa, entró en una confitería, se comió un par de pasteles de hojaldre, echó una mirada a *La Abeja del Norte*, y salió de allí en un estado de ánimo menos iracundo. Además, la tarde más bien fresca lo tentó a pasear un rato por la Nevski Prospekt.

Ha sido humillado en su búsqueda de conquistas, pero es demasiado estúpido para aprender de su fracaso, o para comprenderlo siquiera. En pocos minutos, Pirogov ha olvidado todo el asunto; alegremente recorre la avenida, preguntándose quién será su próxima conquista. Desaparece en la penumbra, por el camino a Sebastopol. Es un representante perfectamente típico de la clase que gobernó Rusia hasta 1917.

Pishkarev, una figura mucho más compleja, podría ser el único personaje genuinamente trágico de toda la obra de Gogol, y aquél al que el autor entrega plenamente su corazón. Mientras el oficial va a la caza de su rubia, su amigo, el artista, se enamora de la morena que ve. Pishkarev se imagina que es una gran dama y tiembla al aproximarse a ella. Cuando lo hace, finalmente, descubre que se trata en realidad de una prostituta, y además ruin y cínica. Pirogov, desde luego, lo habría sabido de inmediato; pero Pishkarev, enamorado de la belleza, carece de la experiencia de la vida y el conocimiento mundano para entender que la belleza puede ser una máscara y una mercancía. (Del mismo modo, nos informa el narrador, es incapaz de explotar sus propias pinturas como mercancías; está tan encantado cuando la gente aprecia su belleza que se desprende de ellas por mucho menos de su valor en el mercado.) El joven artista se recupera de su primer rechazo e imagina que la muchacha es una víctima indefensa: decide rescatarla, infundirle su amor, llevarla a su buhardilla, donde podrán vivir, pobres pero honrados, del amor y el arte. Una vez más reúne valor, se acerca a ella y se declara; y una vez más, por supuesto, ella se ríe en su cara. De hecho no sabe de qué reírse más, si de la idea del amor o de la idea de un trabajo honrado. Ahora vemos que él está más necesitado de ser rescatado que ella. Destrozado por el abismo entre sus sueños y la vida real en torno a él, este «soñador de San Petersburgo» pierde su control sobre los unos y la otra. Deja de pintar, se hunde en delirios de opio, se hace adicto, y finalmente se encierra en su cuarto y se corta el cuello.

¿Cuál es el significado de la tragedia del artista, de la farsa del soldado? Al concluir la historia, el narrador propone un significado: «¡Oh, no confiéis en la Nevski Prospekt!» Pero aquí una ironía encierra otra ironía. «Cuando paseo por ella, siempre me envuelvo bien en mi capa y trato de no mirar los objetos con que me encuentro.» La ironía aquí es que el narrador no ha estado haciendo otra cosa que mirar esos objetos y exponiéndolos a nuestra mirada durante las últimas cincuenta páginas. Continúa por ese camino, llevando la historia a su fin con su aparente negación. «No miréis los escaparates: las baratijas que exhiben son encantadoras, pero huelen a citas.» Es efectivamente de citas de lo que trata toda esta historia. «Pensad en esas damas... pero en las damas confiad menos que en nadie. Que el Señor os proteja de mirar bajo el ala de los sombreros de damas. Por seductoramente que flote en torno a ella la capa de una hermosa mujer, no dejaría que mi curiosidad la siguiera por nada. Y, por el amor del cielo, ¡alejaos de la farola y pasad lo más rápidamente posible!» Porque, y con esto finaliza la historia:

La Nevski Prospekt miente siempre, pero más que nunca cuando el espeso manto de la noche se instala sobre ella, y hace que las paredes blancas y amarillas de las casas se destaquen, y cuando toda la ciudad se vuelve rutilante y atronadora y miles de carruajes ruedan por la calle, y los postillones gritan y montan en sus caballos, y el propio diablo enciende las farolas para que todo luzca bajo una luz irreal.

He citado esta conclusión extensamente porque muestra a Gogol, al autor que se oculta tras el narrador, jugando con sus lectores de modo fascinante. En el acto de negación de su amor por la Nevski Prospekt, el autor la hace vivir, incluso cuando abomina de la calle por su falso atractivo, la presenta en la forma más seductora. El narrador no parece saber lo que dice o hace, pero está calro que el autor sí lo sabe. De hecho, esta ironía ambivalente resultará ser una de las actitudes básicas hacia la ciudad moderna. Una y otra vez en la literatura, en la cultura popular, en nuestras propias conversaciones cotidianas, encontraremos voces como ésta: cuanto más condena la ciudad el que habla más vívidamente la evoca, más atractiva la hace; cuanto más se disocia de ella, más profundamente se identifica con ella, más claro está que no puede vivir sin ella. La denuncia que hace Gogol de la Nevski es en sí una manera de «envolverse bien en la capa», una forma de autoocultación y disfraz; pero nos deja verlo, atisbando seductoramente detrás de la máscara.

Lo que une al artista con la calle es, sobre todo, el sueño. «Oh, no confiéis en la Nevski.... Es un sueño». Eso dice el narrador después de mostrarnos cómo Pishkarev es destruido por sus sueños. No obstante Gogol nos ha mostrado que los sueños fueron la fuerza motriz tanto de la vida del artista como de su muerte. Esto queda claro en un viraje muy propio de Gogol: «Este joven pertenecía a una clase que, en nuestro medio es más bien un fenómeno extraño y que corresponde tan poco a los ciudadanos de San Petersburgo como un rostro que hemos visto en sueños puede corresponder a la vida real [...] Era un artista». El tono retórico de esta frase parece descartar al artista de San Petersburgo; su esencia, para quienes lo advierten, resulta llevarle a grandes alturas: su relación con la ciudad es representar, y quizás incluso personificar, «el rostro que hemos visto en sueños». Si esto es así, entonces la Nevski Prospekt, como la calle de los sueños de San Petersburgo, no sólo es el hábitat natural del artista, sino su compañera de creación a escala macrocósmica: el artista plasma con lienzo y pinturas —o con palabras en la página impresa— los sueños colectivos que la calle realiza, en el tiempo y el espacio, con el material humano. Así el error de Pishkarev no es pasear por la Nevski de arriba abajo, sino salirse de ella: es solamente en el momento en que confunde la luminosa vida de sueño de la Nevski con la vida real, sombría y mundana, de las calles laterales, cuando se encuentra perdido.

Si la afinidad entre la avenida y el artista afecta a Pishkarev, también afecta a Gogol: la vida de sueño colectivo que da su luminosidad a la calle es la fuente primaria de su propio poder imaginativo. Cuando, en la última línea del relato, Gogol atribuye la luz extraña pero fascinante de la calle al diablo, está bromeando; pero está claro que si tomara la imagen literalmente e intentara renunciar a este diablo y volver la espalda a su luz, extinguiría su propia fuerza vital. Diecisiete años más tarde, en un mundo muy alejado de la Nevski —en Moscú, la ciudad sagrada tradicional de Rusia, y antítesis simbólica de San Petersburgo— Gogol hará exactamente eso. Bajo la influencia de un hombre santo, tortuoso y fanático, llegará a creer que toda la literatura, y sobre todo la suya, está inspirada por el diablo. Creará entonces un final para sí mismo tan terrible como el que escribiera para Pishkarev: quemará los inconclusos segundo y tercer tomos de *Las almas muertas,* para luego dejarse morir de inanición sistemáticamente[14].

[14] Véase Nabokov, *Nikolai Gogol,* New Directions, 1944, capítulo 1, para una descripción sensacional del último acto de Gogol. Nabokov también analiza brillantemente «Nevski Prospekt», desde luego, pero se le escapa la conexión entre la visión imaginativa y el espacio real.

Uno de los problemas principales del cuento de Gogol es la relación entre su introducción y las dos narraciones que vienen a continuación. Las historias de Pishkarev y Pirogov son presentadas en el lenguaje del realismo del siglo XIX: personajes claramente articulados que hacen cosas coherentes e inteligibles. La introducción, sin embargo, es un montaje surrealista brillantemente confuso, más cercano en estilo al siglo XX que a la época de Gogol. La conexión (y desconexión) entre los dos lenguajes y experiencias puede tener algo que ver con la conexión entre dos aspectos de la vida urbana moderna, espacialmente contiguos pero espiritualmente distantes. En las calles laterales, donde los habitantes de San Petersburgo viven su vida cotidiana, se aplican las reglas normales de la estructura y la coherencia, el espacio y el tiempo, la comedia y la tragedia. Sin embargo en la Nevski estas reglas se suspenden, los planos de la visión normal y las fronteras de la experiencia normal se rompen, las personas entran en un nuevo marco de espacio, tiempo y posibilidades. Tomemos, por ejemplo, uno de los momentos más notablemente modernistas (este es el pasaje favorito de Nabokov y su traducción) de «Nevski Prospekt»: la muchacha que ha cautivado los ojos de Pishkarev se vuelve hacia él y le sonríe, y de inmediato,

> El pavimento se deslizó bajo sus pies, los carruajes con sus caballos al galope parecieron estar inmóviles, el puente se estiró hasta romperse por la mitad de su arco, una casa se quedó cabeza abajo, la garita del centinela se le vino encima, y la alabarda del centinela, junto con las letras doradas del rótulo de una tienda y un par de tijeras pintadas en él, parecieron brillar en las mismas pestañas de sus ojos.

Esta experiencia deslumbrante, aterradora, es como un instante dentro de un paisaje cubista, o bajo los efectos de una droga alucinógena. Nabokov ve en ella un ejemplo de visión artística y genio, que se eleva por encima de todas las ligaduras sociales y experimentales. Yo diría que, por el contrario, esto es precisamente lo que se supone que hace la Nevski Prospekt con los que entran en ella: Pishkarev está recibiendo lo que vino a buscar. La Nevski puede enriquecer la vida de los habitantes de San Petersburgo de manera espectacular, siempre que éstos sepan cómo realizar los viajes que ofrece y luego

regresar, yendo y viniendo entre su propio siglo y el siguiente. Pero quienes no pueden integrar los dos mundos de la ciudad perderán probablemente su control sobre ambos y, por consiguiente, sobre la vida misma.

El cuento «Nevski Prospekt» de Gogol, escrito en 1835, es casi contemporáneo de «El jinete de bronce», escrito dos años antes; sin embargo los mundos que muestran están a una distancia de años luz. Una de las diferencias más notables es que el San Petersburgo de Gogol parece totalmente despolitizado; la dura y trágica confrontación de Pushkin entre el hombre común y la autoridad central no tiene cabida en la avenida de Gogol. Ello no se debe únicamente a que la sensibilidad de Gogol sea muy diferente de la de Pushkin (aunque desde luego es así) sino también a que aquél trata de expresar el espíritu de un espacio urbano muy diferente. Efectivamente, la Nevski Prospekt era el único lugar de San Petersburgo que se había desarrollado y estaba desarrollándose independientemente del Estado. Tal vez fuera el único lugar público donde los habitantes de San Petersburgo podían presentarse e interrelacionarse sin tener que mirar por detrás del hombro para escuchar los cascos del Jinete de Bronce. Esta fue una fuente primaria del aura de exaltada libertad de la calle, especialmente durante el reinado de Nicolás en que la presencia del Estado fue tan uniformemente inflexible. Pero el carácter apolítico de la Nevski también hizo que su luz mágica resultara irreal, y que su aura de libertad tuviera algo de espejismo. En esta calle los petersburgueses podían sentirse individuos libres; en realidad, no obstante, estaban cruelmente atados a papeles sociales opresivos, impuestos por la sociedad más rígidamente estratificada de Europa. Incluso en medio de la engañosa luminosidad de la calle, esta realidad podía abrirse paso. Durante un breve instante, como una sola imagen en una proyección de diapositivas, Gogol nos permite ver los hechos latentes de la vida rusa:

[El teniente Pirogov] estaba muy satisfecho con su grado, al que había sido ascendido recientemente, y pese a que algunas veces solía decir, tendiéndose en el sofá: «¡Vanidad, todo es vanidad! Así que ¿qué más da si soy teniente?», secretamente su nueva dignidad le resultaba muy halagadora: en las conversaciones, trataba a menudo de dar un velado indicio de ella, y en una ocasión en que se cruzó en la calle con un escribiente que le pareció grosero, lo detuvo inmediatamente y le hizo ver, en unas pocas y breves palabras, que tenía que vérselas nada menos que con un teniente: esto trató de expresar, y de la manera más elocuente, porque en ese momento pasaban dos jóvenes más bien agraciadas.

Aquí, a su manera típicamente intempestiva, Gogol nos muestra lo que se convertirá en la escena primaria de la vida y la literatura de San Petersburgo: el enfrentamiento entre oficial y empleado. El oficial, representante de la clase dominante rusa, exige al empleado una clase de respeto que él no soñaría con ofrecer a cambio. Por ahora, lo consigue: pone al empleado en su lugar. El empleado que se pasea por la avenida se ha escapado del sector «oficial» de San Petersburgo, cercano al Neva y al palacio, dominado por el *Jinete de Bronce*, sólo para ser pisoteado por una reproducción en miniatura, pero maligna, del zar, incluso en el espacio más libre de la ciudad. El teniente Pirogov, al reducir al empleado a la sumisión, le obliga a reconocer las limitaciones de la libertad que confiere la Nevski. Su fluidez y movilidad modernas resultan ser un despliegue ilusorio, una deslumbrante pantalla del poder autocrático. Los hombres y las mujeres que transitaban por la Nevski podían olvidarse de la política rusa —de hecho esto formaba parte de la alegría de estar allí— pero la política rusa no se olvidaba de ellos.

No obstante, el viejo orden es aquí menos sólido de lo que puede parecer. El hombre que hizo San Petersburgo era una figura temible de implacable integridad; las autoridades del siglo XIX, tal como las ve Gogol aquí (y en buena parte de su obra), son meramente estúpidas, tan superficiales e inseguras que resultan casi enternecedoras. Así, el teniente Pirogov tiene que probar su potencia y primacía no solamente ante sus supuestos inferiores, y ante las damas, sino también ante él mismo. Los recientes Jinetes de Bronce no son solamente miniaturas; están hechos de hojalata. Si la fluidez de la calle moderna de San Petersburgo es un espejismo, también lo es la solidez de su casta dominante. Esta es sólo la primera fase del enfrentamiento entre oficiales y empleados; habrá más sucesos, con diferentes finales, a medida que avance el siglo.

En los otros cuentos de San Petersburgo de Gogol, la Nevski Prospekt sigue siendo el marco de una vida intensa y surreal. El amargado y escarnecido empleado protagonista del «Diario de un loco» (1835) se siente abrumado por su gente, pero instantáneamente cómodo con sus perros, con quienes entabla animadas conversaciones. Más adelante en la historia, es capaz de mirar sin estremecerse, e incluso llevarse la mano al sombrero, cuando pasa el zar; pero esto se

debe únicamente a que, loco de atar, está convencido de ser el igual del zar, el rey de España [15]. En «La nariz» (1836), el comandante Kovalev encuentra la nariz que había perdido paseando de arriba abajo por la Nevski, pero, con gran espanto por su parte, descubre también que su nariz lo sobrepasa en rango, y no se atreve a reclamarla como suya. En el cuento más famoso y probablemente mejor de Gogol sobre San Petersburgo, «El abrigo» (1842), la Nevski Prospekt nunca es mencionada por su nombre, pero tampoco se nombra ningún otro lugar de la ciudad, porque el héroe, Akaki Akakievich, está tan al margen de la vida que no advierte nada de lo que lo rodea, excepto el frío que lo traspasa. Pero la Nevski podría ser la calle en que, llevando su abrigo nuevo, Akaki Akakievich revive por un momento: durante un instante fugaz, camino de la fiesta que sus compañeros de trabajo le ofrecen a él y su abrigo, se siente emocionado por los brillantes escaparates y las resplandecientes mujeres que pasean velozmente; pero todo termina en un segundo, cuando su abrigo le es arrebatado. De todas estas historias se puede concluir que sin un mínimo sentido de la dignidad personal —«egoísmo necesario» como diría Dostoievski en su columna de *Noticias de San Petersburgo*— nadie podrá participar en la distorsionada y engañosa, aunque genuina, vida pública de la Nevski.

Muchos miembros de las clases inferiores de San Petersburgo temen a la Nevski. Pero no son los únicos. En un artículo titulado «Notas de San Petersburgo de 1836», se lamenta Gogol:

En 1836, la Nevski Prospekt, la Nevski perpetuamente bulliciosa, activa, atropellada, ha decaído completamente: los paseos se han trasladado al Malecón Inglés. Al difunto emperador [Alejandro I] le gustaba el Malecón Inglés. Es, en efecto, hermoso. Pero solamente cuando comenzaron los paseos advertí que es más bien corto. Pero los paseantes tienen algo que ganar, puesto que la mitad de la Nevski Prospekt está siempre tomada por funcionarios y artesanos, que es la razón por la cual en la Nevski se sufren el doble de empujones que en cualquier otro lugar [16].

[15] Este pasaje, y muchos otros, fueron suprimidos por los censores de Nicolás, que escudriñaron esta historia con suma atención, aparentemente temerosos de que la desinhibida amargura y los fantásticos deseos incluso de un demente pudieran estimular la irreverencia y los pensamientos peligrosos entre los cuerdos. Laurie Asch, «The censorship of Gogol's *Diary of a madman*», *Russian Literature Triquarterly*, n.° 14, invierno de 1976, pp. 20-35.

[16] «Petersburg notes of 1836», traducido al inglés por Linda Germano en *Russian Literature Triquarterly*, n.° 7, otoño de 1972, pp. 177-186. La primera mitad de este artículo presenta uno de los contrastes simbólicos clásicos entre San Petersburgo y Moscú.

Por tanto, el grupo de los elegantes se está retirando de la Nevski Prospekt porque temen el contacto físico con los artesanos y empleados plebeyos. Por encantadora que pueda ser la Nevski, parecen estar dispuestos a abandonarla por un espacio urbano mucho menos interesante —de una longitud de apenas 800 m frente a los 4,5 km de la Nevski; con sólo una acera; sin cafés ni tiendas— por temor. De hecho esta retirada no durará mucho: la nobleza y la clase acomodada regresarán a las brillantes luces de la Nevski. Pero se mantendrán cautelosas, inseguras de su capacidad de definir esa calle como suya, en medio de la presión de los empujones desde abajo. Temen que, junto con sus otros enemigos reales e imaginarios, la propia calle —incluso, o especialmente la calle que más les gusta— pueda estar volviéndose contra ellos.

Palabras y zapatos: el joven Dostoievski

Finalmente, el tráfico de la Nevski comenzará a cambiar de dirección. Pero antes el pobre empleado tendrá que encontrar su voz. Esa voz resuena por primera vez en *Pobres gentes*, primera novela de Dostoievski, publicada en 1845 [17]. Makar Devushkin, el héroe de Dostoievski, escribiente de un negociado anónimo del gobierno, se presenta como digno heredero del abrigo de Akakievich. Por la descripción de su vida laboral, parece que su ocupación real es la de víctima. Es honrado y concienzudo, tímido y humilde. Se mantiene al

[17] *Pobres gentes* y las obras que la siguieron inmediatamente —en especial *El doble* y *Noches blancas*— consagran en seguida a Dostoievski como uno de los grandes escritores urbanos mundiales. Este libro sólo podrá estudiar unos pocos aspectos relativamente inexplorados de la rica y compleja visión urbana de Dostoievski. La mejor aproximación general a su urbanismo se puede encontrar en la obra pionera de Leonid Grossman. La mayor parte no ha sido traducida, pero véase *Dostoevsky: his life and work* (1962), traducido al inglés por Mary Sackler, Bobbs-Merrill, 1975, y *Balzac and Dostoevsky*, traducido al inglés por Lydia Karpov, Ardis, 1973. Grossman hace hincapié en el periodismo urbano de Dostoievski en la década de 1840, dentro del género del folletín y señala el eco de éste en sus novelas, especialmente en *Noches blancas*, *Memorias del subsuelo* y *Crimen y castigo*. Algunos de estos folletines han sido traducidos al inglés por David Magarshack en *Dostoevsky's occasional writings*, Random House, 1963; son analizados con agudeza por Fanger, pp. 137-151, y por Joseph Frank, *Dostoevsky: the seeds of revolt, 1821-1849*, Princeton, 1976, especialmente pp. 27-39.

margen de las incesantes chanzas e intrigas que permiten a sus compañeros pasar el día. Finalmente se vuelven hacia él y lo toman como una especie de chivo expiatorio; atormentarlo les estimula, da objetivo y cohesión a la vida de la oficina. Devushkin se describe como un ratón, pero un ratón que otros pueden explotar para obtener poder y gloria. Lo que le diferencia de su precursor gogoliano y hace que su historia sea soportable (¿puede una literatura nacional resistir más de un «Abrigo»?) es una inteligencia compleja, una rica vida interior, un orgullo espiritual. Cuando escribe la historia de su vida a Varvara Dobroselova, una joven que vive al otro lado del patio de su vivienda, vemos que está lo bastante vivo como para resentirse de la persecución de que es objeto y es lo suficientemente inteligente como para comprender algunas de las formas en que colabora en ella. Pero no lo comprende todo: incluso cuando cuenta su papel de víctima, continúa desempeñándolo... al contárselo a una mujer a la que, como vemos, no podría importarle menos.

Devushkin es vagamente consciente de que, aparte de su pobreza, su soledad y su mala salud, parte de su problema es él mismo. Describe un episodio juvenil en que, desde el cuarto piso de un teatro, se enamoró de una bella actriz. Desde luego esta clase de enamoramiento no tiene nada malo en sí: es una de las cosas que estimula el arte interpretativo, una de las fuerzas que hace volver al público; prácticamente todos pasan por ello, al menos una vez. La mayoría de las personas del público (tanto hoy como en la década de 1840) mantiene este amor en el plano de la fantasía, tajantemente separado de su vida real. Una minoría rondará las puertas del teatro, enviará flores, escribirá cartas apasionadas y se empeñará en encontrarse cara a cara con el objeto de su amor; habitualmente esto implicará un desengaño (a menos de ser extraordinariamente guapo y/o rico), pero le permitirá satisfacer el deseo de unir su vida de fantasía con su vida real. Devushkin no sigue el camino de la mayoría ni el de la minoría; en cambio hace lo peor de ambas.

Me quedaba un rublo en el bolsillo, y faltaban todavía diez días para la próxima paga. Así que, querida ¿qué crees que hice? Pues bien, de camino a la oficina gasté el resto de mi dinero en perfume francés y jabón de olor... Luego, en vez de ir a casa a comer, pasé las horas caminando de un lado a otro bajo sus ventanas. Vivía en una casa de la Nevski Prospekt, en el cuarto piso. Volví a casa, descansé alrededor de una hora, y regresé a la Nevski, sólo por pasear bajo sus ventanas. Continué así durante un mes y medio, siguiéndole la pista, alquilando coches y hasta carruajes privados que me llevaran bajo sus ventanas. Contraje fuertes deudas, pero más tarde lo superé y dejé de amarla... me aburrí de todo ello [18].

Si la Nevski es (como decía Gogol) la línea de comunicación de San Petersburgo, Devushkin abre el circuito y paga la llamada, pero no puede establecer contacto. Se prepara para un encuentro que será personal y público a la vez; se sacrifica y se arriesga —¡imagínense al pobre empleado con perfume francés!— pero finalmente no puede culminar el acto. Los sucesos cruciales de su vida son cosas que no ocurren: cosas en las que pone el corazón, que elabora con la fuerza de la imaginación, a las que da vueltas una y otra vez, pero de las cuales huye en el momento de la verdad. No es extraño que se aburra; incluso los lectores que lo miran con más simpatía son susceptibles de aburrirse con él.

Pobres gentes presta una voz al empleado pobre, pero al comienzo ésta es vacilante y trémula. Frecuentemente suena como la voz del clásico *shlemiehl*, una de las figuras fundamentales de la literatura y el folklore de Europa oriental (ruso, polaco, yiddish). Pero es también sorprendentemente similar a la voz aristocrática más destacada de la literatura rusa de la década de 1840: el «hombre superfluo». Este personaje —hábilmente bautizado y elaborado por Turgueniev («Diario de un hombre superfluo», 1850; *Rudin*, 1856; los padres de *Padres e hijos*, 1862)— es rico en cerebro, sensibilidad y talento, pero está desprovisto de la voluntad de trabajar y actuar; se convierte en un *shlemiel* incluso cuando está destinado a heredar el mundo. La política del «hombre superfluo» de clase acomodada tendía hacia un liberalismo idealista, que podía ver a través de las pretensiones de la autocracia y compadecer al pueblo llano, pero carecía de la voluntad de luchar por un cambio radical. Estos liberales de la década de 1840 estaban sumidos en una nube de aburrimiento y abandono que, en una obra como *Pobres gentes*, se mezclaba con otra nube de desaliento y tedio liberal que venía desde abajo.

Aun si Devushkin lo hubiera querido, para un pobre empleado en la década de 1840 simplemente no había ninguna forma de luchar. Pero había una cosa que quizá podía hacer: escribir. Al abrir su corazón, incluso a alguien que no lo escucha, llega a sentir que tiene

[18] Traducido el inglés por Andrew MacAndrew en *Three short novels of Dostoievsky*, Bantam, 1966. También hay una traducción inglesa de David Magarshack, *Poor people*, Anchor, 1968.

algo que decir. ¿No es él, tanto como cualquier otro en San Petersburgo, un hombre representativo? En vez de la cháchara sentimental y escapista que pasa por literatura —fantasías de espadas retumbantes, corceles al galope, pegajosas vírgenes raptadas por la noche— ¿por qué no enfrentarse al público con la auténtica vida interior de un hombre de San Petersburgo como él? En este punto surge en su mente la imagen de la Nevski Prospekt, haciéndolo retroceder a su humilde puesto:

Pero, verdaderamente, algunas veces a uno se le ocurren ideas, y me pregunto qué pasaría si simplemente me sentara y escribiera algo... Supongamos por un minuto que se ha publicado un libro. Lo coges y dice: *Poemas*, por Makar Devushkin. Te puedo decir una cosa, con toda seguridad, querida mía: si este libro fuese publicado, nunca me atrevería a mostrarme de nuevo en la Nevski Prospekt. Pues, ¿qué pasaría si todo el mundo empezara a decir: «¡Aquí viene Devushkin, el autor y poeta; mirad, aquí viene en persona!» ¿Qué, haría, por ejemplo, con mis zapatos? Porque, como tal vez sepas, mis zapatos han sido remendados muchas veces, y las suelas a veces tienden a despegarse, lo que es un espectáculo de lo más indecoroso. Así pues, ¿qué pasaría si todo el mundo se diera cuenta de que Devushkin, el autor, tiene los zapatos remendados? Supón que alguna duquesa o condesa lo advirtiera ¿qué diría de mí la querida dama? Quizá, sin embargo, no lo notara en absoluto, porque supongo que las condesas no sienten ningún interés por los zapatos, especialmente los de un modesto oficinista (porque, como se dice, hay zapatos y zapatos).

Para el oficinista, culto y sensible pero vulgar y pobre, la Nevski Prospekt y la literatura rusa representan la misma promesa escurridiza: una línea por la que todos los seres se pueden comunicar libremente entre sí y ser igualmente reconocidos por los demás. En la Rusia de la década de 1840, no obstante, una sociedad que combina unas modernas comunicaciones de masas con unas relaciones sociales feudales, esta promesa es una burla cruel. Los medios de comunicación que parecen reunir a las personas —calle e imprenta— sólo hacen más dramático el abismo entre ellas.

El empleado de Dostoievski teme dos cosas: por una parte, que «alguna duquesa o condesa», la clase dominante que controla tanto la vida cultural como la vida de la calle, se ría de él, de sus suelas desgastadas, de su alma desgastada; por otra parte —y esto sería probablemente todavía peor— que sus superiores sociales ni siquiera se fijen en sus suelas («porque, como se dice, hay zapatos y zapatos») o en su alma. Desde luego cualquiera de estas cosas puede ocurrir: el empleado no puede controlar las respuestas de sus superiores. Lo que sí cae bajo su jurisdicción, sin embargo, es su amor propio: «su sentido de la dignidad personal, del egoísmo necesario». La clase de los oficinistas pobres debe llegar a aceptar sus zapatos y sus pensamientos, hasta el punto de que la mirada del otro —o la falta de mirada del otro— no los hundan en la miseria. Entonces, y sólo entonces, serán capaces de establecer comunicación, en la imprenta y en la calle, y crear en los vastos espacios públicos de San Petersburgo una auténtica vida pública. En este momento, 1845, ningún ruso, real o de ficción, es capaz de imaginar concretamente cómo podría suceder esto. Pero *Pobres gentes* por lo menos define el problema —un problema crucial en la cultura y la política rusas— y permite a los rusos de 1840 imaginar que el cambio se producirá algún día, de alguna manera.

En la segunda novela de Dostoievski, *El doble,* publicada un año más tarde, el héroe, otro funcionario del gobierno, se acicala para hacer un gran gesto de autopresentación en la Nevski Prospekt. Pero el gesto resulta tan absurdamente desproporcionado con los verdaderos recursos, políticos o psíquicos, del señor Goliadkin que se convierte en una extraña pesadilla y lo lanza a un torbellino de paranoia en el que será traído y llevado a lo largo de 150 atroces páginas, antes de ser, por fin, piadosamente tragado por él.

Al comienzo del relato, Goliadkin se despierta, deja su miserable cuarto, oscuro, estrecho, y se monta en un carruaje magnífico, descrito con todo detalle, que ha alquilado por un día. Ordena al cochero que lo lleve a su oficina pasando por la Nevski, baja las ventanillas y sonríe benévolamente a los peatones que llenan la calle. Pero súbitamente dos jóvenes empleados de su oficina, que tienen la mitad de años que él, pero su misma categoría, lo reconocen. Cuando le hacen un gesto de saludo, llamándolo por su nombre, se apodera de él el terror y se acurruca en el rincón más oscuro del carruaje. (Aquí vemos el carácter dual de los vehículos en el tráfico urbano: para quienes poseen confianza en sí mismos, o en su clase, pueden ser fortalezas acorazadas desde las que dominan a las masas de a pie; para quienes carecen de esa confianza, son trampas, jaulas, cuyos ocupantes se vuelven sumamente vulnerables a la mirada fatal de cualquier asesino.) [19]. Un momento más tarde ocurre algo todavía

[19] Por supuesto, toda la confianza del mundo no puede salvar a una víctima de un

peor: el carruaje de su jefe pasa a su lado, lo bastante cerca como para tocarlo. «Goliadkin, comprendiendo que Andrei Filipovich lo había reconocido, que ahora lo miraba finalmente, con los ojos fuera de sus órbitas, y que no había manera de ocultarse, enrojeció hasta las raíces.» La respuesta aterrada de Goliadkin a la mirada penetrante de su superior le hará traspasar la frontera invisible de la locura que finalmente se apoderará de él:

«¿Debería saludar, o no? ¿Debería reconocerlo? ¿Admitir que soy yo? ¿O debería simular que soy otro, alguien que se me parece extraordinariamente, y tomar una actitud de completa indiferencia?», se preguntaba Goliadkin con una angustia indescriptible. «Sí, eso es; no soy yo, y eso es todo». Eso pensaba con los ojos fijos en Andrei Filipovich, mientras se descubría ante él. «Yo, yo, yo... no, nada, señor», tartamudeó en un susurro. «El hecho es que no soy yo... Sí, eso es todo» [20].

Todos los lances cruelmente surrealistas de la trama se derivan directamente de esta autonegación. Goliadkin, cogido *in fraganti*, en medio de la Nevski Prospekt, no puede mirar a su jefe a la cara y afirmar su propio deseo de ser su igual. Este deseo de velocidad, de estilo, de lujo —y de reconocimiento de su dignidad—, esos deseos culpables no le pertenecen en absoluto —«No soy yo... eso es todo»— sino, de algún modo, los de «otro». Entonces Dostoievski hace que los deseos que han sido tan radicalmente escindidos del yo tomen una forma objetiva en un «otro» real, en el doble. Esta persona ambiciosa, emprendedora, agresiva que Goliadkin no puede arrostrar y reconocer como propia, procede a expulsarlo de su vida, y utilizar esa vida como trampolín para el éxito y la felicidad por los que Goliadkin siempre ha suspirado. A medida que los tormentos de Goliadkin se multiplican (es así como adquirió Dostoievski su reputación de «talento cruel») [21], llega a convencerse de que está siendo castigado por sus deseos perversos. Se esfuerza por convencer a sus superiores, y a sí mismo, de que nunca ha deseado o buscado nada para sí, de que el único objetivo de su vida ha sido la sumisión a la voluntad de aquéllos. Cuando se lo llevan, al final de la historia, todavía está negándose y castigándose.

asesino real. El zar Alejandro II sería asesinado en un carruaje, justo al salir de la Nevski, en 1881, por terroristas que se colocaron a intervalos a lo largo de la ruta imperial prescrita y esperaron el inevitable atasco de tráfico.

[20] *El doble*, traducido al inglés por Andrew MacAndrew en *Three short novels of Dostoevsky*, citado en nota 18, y por George Bird en *Great short works of Dostoevsky*, Harper & Row, 1968. Me he inspirado en ambos.

[21] Esta frase fue acuñada en 1882, justo después de la muerte de Dostoievski, por el pensador y dirigente populista Nikolai Mijailovski. Mijailovski argumentaba que la simpatía de Dostoievski hacia los «insultados e injuriados» fue gradualmente eclipsada por un perverso deleite en sus sufrimientos. Mijailovski afirmaba que esta fascinación por la degradación se hizo cada vez más pronunciada y alarmante en la obra de Dostoievski, pero que se podía encontrar ya en *El doble*. Véase Mirsky, *History of Russian literature*, pp. 184, 337; Vladimir Seduro, *Dostoevsky in Russian literary criticism, 1846-1956*, Octagon, 1969, pp. 28-38.

Aprisionado en su solitaria locura, Goliadkin es el primero de una estirpe de personajes solitarios y atormentados que recorrerán la literatura moderna hasta nuestros días. Pero Goliadkin también pertenece a otra estirpe, la estirpe del Eugenio de Pushkin, en la tradición de los simples funcionarios de San Petersburgo que son conducidos a la locura por su reivindicación de la dignidad en una ciudad y una sociedad que les niegan esa dignidad, y que además se meten en un lío al dramatizar sus reivindicaciones en las avenidas y plazas públicas de la ciudad. Pero en sus formas de locura aparecen importantes diferencias. Eugenio ha interiorizado la suprema autoridad de San Petersburgo, que se instala en su alma, sometiendo su vida interior a una disciplina draconiana: como diría Freud, «haciéndolo vigilar [al yo] por una instancia alojada en su interior, como una guarnición militar en la ciudad conquistada» [22]. Los delirios de Goliadkin adquieren la forma opuesta: en lugar de introyectar la autoridad exterior, proyecta hacia fuera, hacia un «Joven Goliadkin» su deseo de afirmar su propia autoridad. Para el joven Hegel y para Feuerbach, cuyo pensamiento ejerció una profunda influencia entre los intelectuales rusos de la década de 1840, el desplazamiento de Eugenio a Goliadkin representaría una especie de progreso en la locura: el yo se reconoce, aunque sea de una manera distorsionada y autodestructiva, como la fuente última de autoridad. La ruptura auténticamente revolucionaria, de acuerdo con esta dialéctica, se produciría si el em-

[22] *Civilization and its discontents*, 1931, traducido al inglés por James Strachey, Norton, 1962, p. 71; cf. p. 51 [*El malestar en la cultura*, en Sigmund Freud, *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Biblioteca Nueva, vol. III, 1973, pp. 3017-3068]. La literatura rusa del siglo XIX y comienzos del XX, especialmente la que emana de San Petersburgo, es notablemente rica en imágenes e ideas de un Estado policial dentro del individuo. Freud creía que la terapia psicoanalítica debe esforzarse por fortalecer el yo frente a un superyó demasiado punitivo, un «superyó cultural» tanto como personal. Podemos ver cómo la tradición literaria que se deriva de «El jinete de bronce» cumple esta función en la sociedad rusa.

pleado pudiese afirmar a ambos Goliadkin, con todos sus impulsos y deseos, como propios. Entonces, y sólo entonces, estaría listo para plantear su reivindicación de reconocimiento —reivindicación moral, política y psicológica— en el inmenso, pero hasta entonces no reivindicado, espacio público de San Petersburgo. Pero será necesario que transcurra otra generación antes de que los funcionarios de San Petersburgo aprendan a actuar.

II. LA DECADA DE 1860: EL HOMBRE NUEVO EN LA CALLE

La década de 1860 marca una línea divisoria en la historia rusa. El acontecimiento decisivo es el edicto de Alejandro II del 19 de febrero de 1861 emancipando a los siervos. Política y culturalmente, sin embargo, se puede decir que la década de 1860 había empezado unos pocos años antes, al comienzo del reinado de Alejandro, cuando después del desastre de la guerra de Crimea se hizo universalmente evidente que Rusia tendría que experimentar cambios radicales. Los primeros años de Alejandro se caracterizaron por una liberalización significativa de la cultura, una nueva apertura en la discusión pública y un gran fermento de expectativas y esperanzas, hasta llegar al 19 de febrero. Pero el decreto de emancipación produjo frutos amargos. Muy rápidamente se observó que los campesinos seguían encadenados a sus señores, recibían todavía menos tierras de las que tenían asignadas antes, contraían toda una nueva red de obligaciones hacia las comunas de sus pueblos, y que de hecho su liberación era sólo nominal. Pero más allá de éste y otros defectos importantes del decreto de emancipación, la atmósfera se impregnó de un sentimiento generalizado de desencanto. Eran muchos los rusos que habían esperado fervientemente que la emancipación anunciara una época de fraternidad y regeneración social e hiciera de Rusia el faro del mundo moderno; lo que obtuvieron, en cambio, fue una sociedad de castas modificada, pero básicamente intacta. Las esperanzas no eran realistas: un siglo más tarde es fácil verlo. Pero la amargura que siguió a la frustración de estas esperanzas fue decisiva a la hora de configurar la cultura y la política rusas en los cincuenta años siguientes.

La década de 1860 es notable por la aparición de una nueva generación y un nuevo estilo de intelectuales: los *raznochintsi*, «hombres de orígenes y clases diversos», término administrativo para de-

signar a los rusos que no pertenecían a la nobleza o a la clase acomodada. Este término equivale, más o menos, al Tercer Estado francés prerrevolucionario; el hecho de que los miembros de este estado —que evidentemente incluía a la gran mayoría de los rusos— no aparecieran como actores de la historia hasta ese momento da la medida del atraso ruso. Cuando los *raznochintsi* hacen efectivamente su aparición —hijos de sargentos del ejército, de sastres, de curas de aldeas, de escribientes—, irrumpen en la escena con una estridencia agresiva. Se enorgullecen de su franca vulgaridad, su carencia de distinción social, su desprecio por todo lo elegante. El retrato más memorable del «hombre nuevo» de la década de 1860 es el de Bazarov, el joven estudiante de medicina de *Padres e hijos* de Turgueniev. Bazarov lanza invectivas burlonas contra la poesía, el arte y la moral, contra las instituciones y creencias existentes; emplea su tiempo y sus energías en estudiar matemáticas y disecar ranas. Turgueniev acuñó la palabra «nihilismo» en su honor. En realidad el negativismo de Bazarov, y el de la generación de la década de 1860, es limitado y selectivo: los «hombres nuevos», por ejemplo, tienden a adoptar una actitud acríticamente «positiva» hacia las formas de vida y pensamiento supuestamente científicas y racionales. Sin embargo, los intelectuales plebeyos de la década de 1860 realizan una ruptura traumática con el humanismo liberal culto que caracterizaba a los intelectuales de clase alta de la década de 1840. Esta ruptura puede aparecer más en el comportamiento que en las creencias: los «hombres de los sesenta» están decididos a emprender acciones decisivas y encantados de hacer recaer sobre ellos y su sociedad todos los pesares, molestias y problemas que la acción pueda entrañar [23].

El 1 de septiembre de 1861, un misterioso jinete cruzó a toda velocidad la Nevski Prospekt, arrojando panfletos a su alrededor y tras de sí antes de desaparecer. El impacto de este gesto fue sensacional, y toda la ciudad no tardó en estar discutiendo el mensaje del jinete, una proclama dirigida «A la generación más joven». El mensaje era simple y sumamente fundamental:

---

[23] La mejor obra general sobre los «hombres de los sesenta» es Eugene Lampert, *Sons against fathers*, Oxford, 1965. El estudio clásico de Franco Venturi, *Roots of revolution: a story of the populist and socialist movements in nineteenth century Russia* (1952), traducido del italiano por Francis Haskell, Knopf, 1961 [*El populismo ruso*, Madrid, Alianza, 2 vols., 1981], proporciona una notable abundancia de detalles en cuanto a las actividades de esa generación, dándonos una idea de su complejidad humana. Véase también Avrahm Yarmolinsky, *Road to revolution*, 1956; Collier, 1962.

No necesitamos un azar, un emperador, el mito de algún señor, o la púrpura que cubre la incompetencia hereditaria. Queremos a nuestra cabeza un simple ser humano, un hombre del país que comprenda la vida del pueblo y sea elegido por el pueblo. No necesitamos un emperador consagrado, sino un dirigente elegido que reciba un salario por sus servicios [24].

Tres semanas más tarde, el 23 de septiembre, la multitud que transitaba por la Nevski vio algo todavía más asombroso, tal vez la única cosa que esta calle no había visto nunca antes: una manifestación política. Un grupo de cientos de estudiantes (la «generación más joven») avanzaba cruzando el Neva desde la universidad y subía por la calle hacia la casa del rector. Protestaban contra una serie de nuevas normas administrativas que prohibían a los estudiantes y las facultades realizar cualquier clase de reunión y —mucho más devastador— abolían las becas y estipendios (interrumpiendo de este modo el torrente de estudiantes más pobres que habían entrado a raudales en la universidad durante los últimos años), haciendo así de la educación superior, una vez más, el privilegio de casta que fuera durante el reinado de Nicolás I. La manifestación era espontánea, el ánimo alegre, el grupo era mirado con simpatía por la multitud reunida en la calle. He aquí cómo, años más tarde, lo recordaba un participante:

Nunca se había visto un espectáculo como ése. Era un hermoso día de septiembre [...]. En la calle se sumaron las muchachas que acababan de empezar a asistir a la universidad, junto con un grupo de jóvenes *raznochintsi* que nos conocían o que estaban simplemente de acuerdo con nosotros [...]. Cuando hicimos nuestra aparición en la Nevski Prospekt, los barberos franceses salieron de sus tiendas con los rostros iluminados y agitaron alegremente los brazos exclamando *¡Revolución! ¡Revolución!* [25].

Esa noche el gobierno —obsesionado sin duda por los gritos de los barberos franceses— arrestó a docenas de estudiantes, incluyendo a los delegados a quienes se había prometido inmunidad. Esto dio comienzo a meses de agitación en la isla Vasilevski, en la universidad y en torno a ella: huelgas de estudiantes y facultades, cierres y ocupaciones policiales, expulsiones, cargas y arrestos masivos, y finalmente el cierre de la universidad durante dos años. Después del 23 de septiembre, los jóvenes militantes se mantuvieron alejados de la

[24] Venturi, *Roots of revolution*, p. 247.
[25] *Ibid.*, p. 227.

Nevski y del centro de la ciudad. Al ser expulsados del barrio de la universidad, desaparecieron de la vista para formar una sofisticada red de grupos y células clandestinas. Muchos abandonaron San Petersburgo, dirigiéndose al campo, donde trataron de seguir el consejo de Herzen de «ir al pueblo» [26], aunque durante una década más este movimiento no cobró impulso. Otros abandonaron Rusia, para proseguir sus estudios en Europa occidental, especialmente en Suiza, por lo general en las facultades de ciencias y medicina. La vida en la Nevski volvió a la normalidad; pasaría más de una década antes de la siguiente manifestación allí. Sin embargo, durante un breve momento, los petersburgueses habían conocido el sabor del enfrentamiento político en las calles de la ciudad. Estas calles habían sido irrevocablemente definidas como espacio político. La literatura rusa de la década de 1860 se esforzaría en llenar ese espacio imaginativamente.

Chernichevski: la calle como frontera

La primera gran escena de enfrentamiento de la década de 1860 fue imaginada y escrita desde la celda de una prisión. En julio de 1862, el crítico y periodista radical Chernichevski fue arrestado bajo vagas acusaciones de subversión y conspiración contra el Estado. No existía ninguna prueba contra Chernichevski, quien había tenido buen cuidado de limitar sus actividades al campo de la literatura y las ideas. Consecuentemente era necesario fabricar alguna prueba. El gobierno tardó algún tiempo en arreglar esto, de manera que Chernichevski fue retenido durante casi dos años sin juicio en las profundidades de la ciudadela de Pedro y Pablo, la estructura más antigua de San Petersburgo y su Bastilla hasta 1917 *. Un tribunal secreto lo condena-

[26] Sobre el clamoroso llamamiento de Herzen, véase Venturi, p. 35.

* La ciudadela es digna de mención tanto por su repercusión simbólica como por su importancia política y militar. Cf. Trotski en octubre de 1905, denunciando el Manifiesto del 17 de octubre de Nicolás II, que había prometido un gobierno representativo y una constitución: «Mirad en torno vuestro, ciudadanos. ¿Ha cambiado algo desde ayer? La ciudadela de Pedro y Pablo todavía domina la ciudad, ¿no es así? ¿No escucháis todavía los gemidos y el rechinar de dientes detrás de sus muros malditos?» En *Petersburgo*, la poética novela de Andrei Biely del mismo mes, «por encima de los blancos muros de la ciudadela, la despiadada aguja de Pedro y Pablo, torturantemente aguda, se elevaba fríamente hacia el cielo». Vemos aquí una polaridad simbólica en la percepción de los petersburgueses de los dos hitos verticales más notables de su paisaje urbano abrumadoramente horizontal: la aguja dorada del Almirantazgo, cristali-

ría finalmente a prisión perpetua en Siberia, donde permanecería veinte años, para ser liberado únicamente con la salud quebrantada, la mente perturbada y la muerte próxima. Su martirio haría de él uno de los santos de los anales de la intelectualidad rusa. Mientras Chernichevski tiritaba en su confinamiento solitario, esperando que se resolviera su caso, leía y escribía febrilmente. Su obra más importante en la cárcel fue una novela titulada *¿Qué hacer?*

El libro, que apareció en forma de serial en 1863, sobrevivió a través de una secuencia insólita de peripecias que parecen directamente sacadas de alguna novela superrealista de San Petersburgo: sólo que ningún novelista habría podido hacerlo. Primero, el manuscrito fue entregado a las autoridades de la cárcel, quienes lo enviaron a la comisión especial de investigación creada para este caso. Los dos departamentos pusieron tantos sellos oficiales en él que cuando llegó a la oficina del censor éste nunca se tomó la molestia de leerlo, creyendo que ya había sido examinado y expurgado. A continuación pasó a manos del poeta liberal Nikolai Nekrasov, amigo de Chernichevski y codirector de la revista *El Contemporáneo.* Pero Nekrasov perdió el manuscrito en la Nevski Prospekt. Sólo lo recuperó después de haber puesto un anuncio en la *Gaceta de la Policía* de San Petersburgo: le fue devuelto por un joven empleado gubernamental que lo había recogido en la calle.

Todo el mundo, incluyendo a Chernichevski, consideró que *¿Qué hacer?* no era una novela lograda: no tenía una verdadera trama, ni unos personajes sólidos —o, más bien, un conjunto de personajes diferenciables entre sí—, ni un ambiente claro, ni una unidad de voz o sensibilidad. Sin embargo tanto Tolstoi como Lenin se apropiarían del título de Chernichevski y del aura de grandeza moral que lo rodeaba. Reconocieron que este libro, desmañado, a pesar de sus evidentes defectos, significaba un paso crucial en el desarrollo del espíritu ruso moderno [27].

---

zaba la promesa de vida y alegría para toda la ciudad; la aguja de piedra de la ciudadela representaba la amenaza del Estado a esa promesa, la sombra permanente que éste arrojaba sobre el sol de la ciudad.

[27] Los mejores relatos de la vida y obra de Chernichevski se pueden encontrar en Venturi, capítulo 5; Eugene Lampert, *Sons against fathers*, capítulo 3, y Francis Randall, *Nikolai Chernyshevsky*, Twayne, 1970. Véase también Richard Hare, *Pioneers of Russian social thought*, 1951; Vintage, 1964, capítulo 6; Rufus Mathewson, Jr. *The positive hero in Russian literature*, 1958; Stanford, 1975, especialmente pp. 63-83, 101; y sobre *¿Qué hacer?*, Joseph Frank, «N. G. Chernyshevsky: a Russian utopia»,

La fuente da la fama inmediata del libro y su persistente fuerza es revelada por el subtítulo: «Cuentos de la gente nueva». Solamente a través de la aparición y la iniciativa de una clase de «gente nueva», creía Chernichevski, podría Rusia ser impulsada hacia el mundo moderno. *¿Qué hacer?* es a la vez un manifiesto y un manual para esta supuesta vanguardia. Por supuesto a Chernichevski le habría sido imposible mostrar a sus hombres y mujeres nuevos comprometidos en cualquier tipo de política concreta. Lo que hizo en cambio fue mucho más estimulante: describió una serie de vidas ejemplares cuyos encuentros y relaciones personales estaban saturados de política.

He aquí un incidente típico, un día en la vida de un «hombre nuevo»:

¿Qué clase de hombre era Lopujov? He aquí la clase de hombre que era. Caminaba por la avenida Kameni-Ostrovski * llevando su raído uniforme [de estudiante], de regreso de dar una lección a cambio de una miseria, a tres kilómetros de su escuela. Hacia él avanza un dignatario y, como buen dignatario, va derecho hacia él, sin hacerse a un lado. Por entonces Lopujov practicaba la regla de «no hacerse a un lado el primero por nadie que no sea una dama». Chocaron por los hombros. El individuo, dando media vuelta, dijo: «¿Qué le ocurre, cerdo? ¡Asqueroso!» Y estaba dispuesto a continuar en ese tono, pero Lopujov se volvió hacia el individuo, lo cogió en volandas y lo depositó muy cuidadosamente en el albañal. Se plantó frente a él y le dijo: «Si se mueve, lo empujo un poco más.» Pasaron los dos campesinos, miraron, y aplaudieron. Pasó un funcionario, miró y no aplaudió, pero sonrió abiertamente. Pasaron carruajes, pero nadie se asomó [...] Lopujov permaneció de pie algunos minutos, luego volvió a coger al individuo —esta vez no en volandas, sino de la mano— lo levantó, lo subió a la acera y dijo: «¡Oh, mi querido señor! ¿Qué ha hecho usted? Espero que no se haya lastimado. ¿Me permite que lo limpie?» Pasó un campesino que le ayudó a limpiarlo, pasaron dos ciudadanos que les ayudaron a limpiarlo, todos limpiaron al individuo y siguieron su camino [28].

Southern Review, 1968, pp. 68-84. Obsérvese el curioso esbozo biográfico que hace el protagonista de la novela de Nabokov, *The gift*, 1935-1937; traducida al inglés por Michael Scammell, Capricorn, 1970, capítulo 4.

* Es interesante señalar que la avenida Kameni-Ostrovski, la calle en que Chernichevski hace que transcurra la escena del enfrentamiento, acaba en la ciudadela de Pedro y Pablo, donde estaba encarcelado Chernichevski mientras escribía. La misma localización de esta escena constituía un desafío oblicuo, pero poderoso, a las fuerzas que esperaban mantener encerrado al autor y sus ideas.

[28] Traducido al inglés por Benjamin Tucker, 1913; reed. Vintage, 1970. El pasaje citado *supra* está tomado del vol. III, capítulo 8.

Para los lectores es difícil saber cómo reaccionar ante esto. Tenderemos a admirar la audacia y el coraje de Lopujov, así como su fuerza física. Pero un lector de literatura rusa tenderá a asombrarse de la total ausencia de vida interior de conciencia de este héroe. ¿Puede realmente no sentir ni un vestigio de temor hacia su clase dominante, no tener ni una deferencia aprendida que entre en conflicto con su indignación? ¿Puede estar totalmente desprovisto de inquietud por las consecuencias de su acto, por el poder del dignatario para hacer que lo expulsen de la universidad y lo metan en la cárcel? ¿No duda, al menos por un instante, de si podrá levantar al hombre? Chernichevski diría sin duda que esto es precisamente lo novedoso de su «gente nueva»: están libres de todas las incesantes dudas y ansiedades hamletianas que hasta ahora han debilitado el alma rusa. Presumiblemente, uno de estos hombres nuevos nunca permitiría que un Jinete de Bronce lo empujara de un lado a otro: simplemente lo tiraría al Neva, con caballo y todo. Pero esta misma ausencia de conflicto interior priva a la victoria de Lopujov de algo de la alegría que debería traer consigo: es demasiado rápida, demasiado fácil; el enfrentamiento entre oficial y empleado, entre dominantes y dominados, ha finalizado antes de haberse hecho real.

Resulta irónico que Chernichevski sea conocido como el defensor más destacado del «realismo» literario y enemigo de toda la vida de lo que él llamaba una «fantasmagoría»: sin duda es éste uno de los héroes más fantásticos, y una de las escenas más fantasmagóricas, de la historia de la literatura rusa. Los géneros literarios con que está emparentado se encuentran en el polo opuesto del realismo: el relato de frontera americano, la épica del guerrero cosaco, el romance de Deerslayer o Taras Bulba. Lopujov es un pistolero del Oeste, o un salvaje de las estepas; lo único que le falta es el caballo. Las acotaciones de esta escena hablan de una avenida de San Petersburgo, pero su espíritu está mucho más cerca de O. K. Corral. Muestra que Chernichevski es un auténtico «soñador de San Petersburgo» en el fondo de su corazón.

Un rasgo importante del mundo mitológico de la frontera es que en él no hay clases: un hombre se enfrenta con otro, individualmente, en un vacío. El sueño de una democracia precivilizada de «hombres naturales» es lo que da su atractivo y fuerza a la mitología de la frontera. Pero cuando las fantasías de la frontera se trasladan a una calle real de San Petersburgo, el resultado es particularmente extraño. Consideremos los espectadores que constituyen el telón de fondo de la escena de Chernichevski: tanto los funcionarios como los campesinos expresan su placer abiertamente; ni siquiera a las personas que van en carruajes les molesta ver a un dignatario tirado en el fango. El héroe no sólo no tiene problemas; todo el mundo lo apoya alegremente (o despreocupadamente). Ahora bien, esto sería perfectamente comprensible en el mundo abierto y atomizado de la mítica frontera americana. Pero para que en San Petersburgo fuera siquiera remotamente plausible, los dignatarios habrían tenido que dejar de ser la clase dominante de la ciudad (y, de hecho, de toda la sociedad). En otras palabras, ¡habría tenido que producirse ya la Revolución rusa! Y en ese caso ¿por qué molestarse en empujar al dignatario? Aun si existiese un motivo —humillar a la antigua clase dominante— ciertamente ello no tendría nada de heroico *. Por tanto, si esta extraña escena fuese alguna vez posible, sería innecesaria. Es claramente inadecuada, como literatura o como política, a las emociones heroicas que pretende suscitar.

No obstante, a pesar de su incoherencia e ineptitud, Chernichevski consigue su objetivo: retrata a los plebeyos de San Petersburgo desafiando a los dignatarios en medio de la calle, a plena luz del día. Esta escena es mucho más subversiva que las falsas conspiraciones por las que el Estado destruyó su vida. Haberla concebido y escrito muestra no solamente su valentía moral, sino también su fuerza imaginativa. Su ambientación en San Petersburgo le da una riqueza y una resonancia peculiares. La ciudad estaba destinada a escenificar para el pueblo ruso tanto las exigencias como la aventura de la modernización desde arriba. *¿Qué hacer?* escenifica, por primera vez en la historia rusa, el sueño opuesto de la modernización desde abajo. Chernichevski era consciente de las insuficiencias de su libro como drama y como sueño. Sin embargo, al desaparcer en el vacío de Siberia, dejó un notable desafío para sus supervivientes, en literatura y en política: desarrollar el sueño y hacerlo más real.

* No es difícil imaginar una escena como ésta en una ciudad posrevolucionaria de cualquier lugar del mundo: Teherán, por ejemplo, o Managua, en 1979. Pero tendría que haber un cambio importante en las acotaciones de Chernichevski: el dignatario, ahora un exdignatario, probablemente trataría de pasar inadvertido, o incluso se comportaría con excesiva deferencia hacia sus exsúbditos, suponiendo que quisiera sobrevivir. Alternativamente, podríamos imaginar un enfrentamiento como el de Chernichevski al comienzo mismo de una revolución. Pero entonces las diversas figuras que se mantienen en el trasfondo ocuparían rápidamente el primer plano y se enfrentarían unas a otras, en lugar de seguir tranquilamente su propio camino.

El hombre del Subsuelo en la calle

Las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, publicadas en 1864, están llenas de alusiones a Chernichevski y a *¿Qué hacer?* La más famosa de estas alusiones es la imagen del Palacio de Cristal. El Palacio de Cristal de Londres, construido en Hyde Park para la exposición internacional de 1851 y reconstruido en Sydenham Hill en 1854, que Chernichevski viera de lejos en una breve visita a Londres en 1859, aparece como una visión mágica en la vida soñada de Vera Pavlovna, la heroína de su novela. Para Chernichevski y su vanguardia de «gente nueva», el Palacio de Cristal es el símbolo de las nuevas formas de libertad y felicidad de las que los rusos podrían disfrutar si dieran el gran salto histórico a la modernidad. También para Dostoievski y su antihéroe el Palacio de Cristal representa la modernidad; pero aquí simboliza todo lo que hay de siniestro y amenazador en la vida moderna, todo aquello contra lo cual el hombre moderno debe estar en guardia. Los comentaristas de *Memorias del subsuelo* y del tema del Palacio de Cristal tienden a apropiarse de la violenta invectiva del Hombre del Subsuelo y, por lo menos en este caso, tomarla al pie de la letra. Así se burlan de Chernichevski por su falta de profundidad espiritual: qué estúpido y banal debía de ser este hombre para pensar que la humanidad es racional, que las relaciones sociales son perfectibles; qué estupendo que el profundo Dostoievski lo pusiera en su lugar [29]. Sin embargo, Dostoievski no compartía esta condescendencia complaciente. De hecho fue prácticamente la única figura de la Rusia respetable que alzó la voz, tanto antes como después del arresto de Chernichevski, en defensa de su inteligencia, su carácter e incluso su espiritualidad. Aunque creía que Chernichevski estaba equivocado, tanto política como metafísicamente, podía ver cómo su

[29] Esta complacencia espiritual echa a perder algunos de los mejores análisis de las *Memorias*, incluyendo a Joseph Frank, «Nihilism and *Notes from underground*», en *Sewanee Review*, 1961, pp. 1-33; Robert Jackson, *Dostoevsky's underground man in Russian literature*, La Haya, Mouton, 1958; la introducción de Ralph Matlaw a su espléndida edición y traducción de las *Memorias*, Dutton, 1960; Philip Rahv, «Dostoevsky's underground», en *Modern occasions*, invierno de 1972, pp. 1-13. Véase también Grigory Pomerants, «Euclidean and non-Euclidean reasoning in the works of Dostoevsky», en el periódico disidente soviético *Kontinent*, 3, 1978, pp. 141-182. Pero los ciudadanos soviéticos tienen un motivo especial —y quizá una justificación especial— para atacar a Chernichevski, que fue alabado por Lenin como un bolchevique *avant la lettre* y canonizado más tarde como mártir fundador de la Iglesia del sistema soviético.

radicalismo emanaba de «una abundancia de vida». Los que escarnecían a Chernichevski «sólo han conseguido mostrar la hondura de su cinismo», que «sirve a los intereses materiales del momento, a menudo en detrimento de sus semejantes». Dostoievski insistía en que «esos proscritos al menos intentan hacer algo; indagan en busca de una salida; se equivocan y con ello salvan a otros; pero ustedes» —amonestaba a sus lectores conservadores— «sólo pueden hacer muecas en un melodramático gesto de despreocupación» [30].

Regresaremos al Palacio de Cristal. Pero para ver este símbolo de la modernidad en toda su plenitud y profundidad, antes quiero observarlo desde la perspectiva de otro escenario moderno arquetípico: la calle de San Petersburgo. Desde la perspectiva de la Nevski Prospekt, podremos ver el marco social y espiritual que comparten Chernichevski y Dostoievski. Entre ellos hay, desde luego, profundos conflictos morales y metafísicos. Pero si comparamos al Hombre del Subsuelo de Dostoievski con el Hombre Nuevo de Chernichevski, tal como se ven y se presentan en la Nevski Prospekt, encontraremos profundas afinidades en cuanto al lugar de donde vienen y al lugar a donde quieren ir.

La escena del enfrentamiento de Dostoievski, que apenas si es mencionada en los muchos comentarios sobre las *Memorias del subsuelo*, aparece en el generalmente olvidado segundo libro. Sigue el paradigma clásico de San Petersburgo: oficial aristocrático contra empleado pobre. En lo que difiere radicalmente de Chernichevski es en que el desafío a la autoridad del Hombre del Subsuelo exige varios años de angustia extenuante, desarrollada en ocho páginas densas e intensas, antes de que finalmente se produzca. Lo que comparte con Chernichevski y con las iniciativas radicales y democráticas de la década de 1860, es que *sí* se produce: después de una agonía introspectiva hamletiana, aparentemente interminable, el Hombre del Subsuelo realiza finalmente el acto, se enfrenta a su superior social y lucha por sus derechos en la calle. Además lo hace en la Nevski Prospekt, que durante una generación ha sido lo más parecido a un espacio verdaderamente político en San Petersburgo, y que cada vez se le parece más en la década de 1860. Una vez que hayamos analizado esta escena, será evidente lo mucho que Chernichevski contribuyó a desa-

[30] Citado en Lampert, *Sons against fathers*, pp. 132, 164-165. Véase también *Diary of writer*, de Dostoievski, 1873, anotación 3, traducido al inglés por Boris Brasol, 1949; Braziller, 1958, pp. 23-30.

tar la imaginación de Dostoievski, a hacer posible el enfrentamiento del Hombre del Subsuelo. Sin Chernichevski es difícil imaginar tal escena, escena que de hecho es más realista y más revolucionaria que cualquier pasaje de *¿Qué hacer?*

La historia comienza en las tinieblas, muy avanzada la noche, en «lugares completamente oscuros» lejos de la Nevski. Nuestro héroe explica que ésta fue una etapa de su vida en la que «tenía un terrible miedo a ser visto, a ser reconocido. Ya tenía el subsuelo en mi alma» [31]. Pero súbitamente sucede algo que lo domina y le libra de su soledad. Al pasar junto a una taberna escucha y ve un altercado en el interior. Unos hombres se pelean y, en el calor de la pelea, uno de ellos es lanzado por la ventana. Este suceso se apodera de la imaginación del Hombre del Subsuelo y despierta su deseo de participar en la vida, aunque sea de manera dolorosa y degradante. Siente envidia del hombre que ha sido lanzado por la ventana: ¡quizá él consiga ser lanzado también! Reconoce la perversión de su deseo, pero le hace sentirse más vivo —esto es algo crucial para él: *«más vivo»*— de lo que puede recordar. Ahora, en vez de temer ser reconocido, espera serlo desesperadamente, aun si el reconocimiento lleva a los insultos y los huesos rotos. Entra en la sala de billar, busca al agresor —es un oficial, por supuesto, que mide bastante más de un metro ochenta— y se acerca a él con la esperanza de armar jaleo. Pero el oficial reacciona hacia él de una manera mucho más demoledora que el ataque físico:

Yo estaba de pie junto a la mesa de billar, cerrando el paso en mi ignorancia, y él quería pasar; me tomó por los hombres, y sin una palabra —sin una advertencia o explicación— me quitó de en medio y pasó como si no hubiese advertido mi presencia. Podría haber perdonado golpes, pero no podía perdonar que me quitase de en medio, ignorándome tan absolutamente.

Desde la altura imponente del oficial, el canijo empleado ni siquiera existe, o no existe más que una mesa o una silla. «Parecía que ni siquiera era digno de ser arrojado por la ventana». Demasiado anonadado y humillado para protestar, regresa a las calles anónimas.

Lo primero que distingue al Hombre del Subsuelo como un «hombre nuevo», un «hombre de los sesenta» es el deseo de un choque frontal, un encuentro explosivo, aun si resulta la víctima de este encuentro. Personajes anteriores de Dostoievski, como Devushkin, o anti-héroes similares, como el Oblomov de Goncharov, se cubrirían con la manta y no abandonarían sus habitaciones jamás, temiendo, precisamente, incidentes como ése. El Hombre del Subsuelo es mucho más dinámico: lo vemos salir de su soledad y lanzarse a la acción, o al menos a un intento de acción; la perspectiva de que haya jaleo lo emociona [32]. Es en este punto cuando aprende su primera lección política: es imposible que un hombre de la clase de los empleados cause problemas a hombres de la clase de los oficiales, porque esta última clase —la nobleza y la clase alta que incluso después del 19 de febrero todavía gobierna Rusia— no sabe siquiera que existe la clase de él, la multitud de proletarios cultos y autodidactas de San Petersburgo. La traducción de Matlaw expresa muy bien el aspecto político: *«I was not even equal to being thrown out the window»* [literalmente: «Ni siquiera era igual para (digno de) ser arrojado por la ventana»]. No podrá haber ninguna clase de encuentro, ni siquiera violento, sin una mínima igualdad: los oficiales deberán reconocer que existen los empleados como seres humanos.

En la siguiente frase de la historia, que abarca varios años, el Hombre del Subsuelo se devana los sesos en vano buscando la forma de conseguir este reconocimiento. Sigue al oficial, llega a conocer su nombre, su casa, sus costumbres —soborna a los porteros para obtener información— mientras permanece, o se mantiene, invisible. (El oficial no advirtió su presencia cuando estaba a unos pasos, así que ¿por qué habría de advertirla ahora?) Trama inagotables fantasías acerca de su opresor e incluso, bajo la presión de esta obsesión, transforma algunas de estas fantasías en cuentos, y a sí mismo en autor. (Pero nadie está interesado en las fantasías de un empleado acerca de un oficial, de modo que sigue siendo un autor inédito.) Decide desafiar a duelo al oficial, y llega incluso a escribir una carta provocativa; pero luego se asegura que un oficial nunca pelearía con un civil de clase baja (si lo hiciera podría ser expulsado del cuerpo de oficia-

[31] *Notes from underground*, libro II, capítulo I; traducido al inglés por Ralph Matlaw, Dutton, 1960, pp. 42-49.

[32] Vale la pena señalar que dos de los más destacados «hombres de los sesenta» *raznochintsi*, Nikolai Dobroliubov y Dmitri Pisarev, tenían a Dostoievski en alta estima y veían su obra como parte de la lucha que estaba librando el pueblo ruso por sus derechos y su dignidad humana; para ellos la amargura y el rencor eran una fase necesaria de la emancipación personal. Seduro, *Dostoevsky in Russian literary criticism*, pp. 15-27.

les) y la nota no es echada al correo. Esto es también, concluye, porque, bajo el mensaje de rabia y rencor, se traduce un subtexto que rezuma un deseo abyecto de ganar la estima de su enemigo. En su fantasía, se permite aproximarse a su torturador:

La carta estaba redactada de tal manera que si el oficial hubiese tenido la menor idea de lo «sublime y hermoso», seguramente se habría apresurado a darme un abrazo y ofrecerme su amistad. ¡Y qué agradable habría sido! ¡Qué bien nos habríamos entendido! El me habría protegido con su rango superior, en tanto que yo habría podido ensanchar sus conocimientos, con mi cultura, y bueno, con mis ideas, y todo tipo de cosas podrían haber ocurrido.

Dostoievski desarrolla la ambivalencia plebeya muy brillantemente. Cualquier plebeyo experimentará un sentimiento de reconocimiento, y de vergüenza, al ver la necesidad y el amor abyecto que tan a menudo se esconden tras nuestro farisaico orgullo y odio de clase. Esta ambivalencia se expresará políticamente una generación más tarde, en las cartas de la primera generación de terroristas rusos al zar [33]. El extraño salto del amor al odio del Hombre del Subsuelo está a años luz de la serena (o necia) confianza en sí mismo de Lopujov. Sin embargo, Dostoievski satisface la demanda de realismo ruso de Chernichevski mucho mejor de lo que podía satisfacerla él mismo: nos muestra la profundidad y volubilidad reales de la vida interior del hombre nuevo.

La Nevski Prospekt desempeña un papel complejo en la vida interior del Hombre del Subsuelo. Lo saca de su aislamiento, lo arrastra hacia el sol y la multitud. Pero la vida a la luz evoca nuevas intensidades de sufrimiento, que Dostoievski analiza con su virtuosismo habitual:

A veces, en días festivos, me paseaba por la acera soleada de la Nevski entre las tres y las cuatro de la tarde. Bueno, más que pasearme experimentaba innumerables tormentos, humillaciones y resentimientos; pero sin duda eso era exactamente lo que yo quería. Me deslizaba como una anguila entre los viandantes de la forma más indecorosa, haciéndome continuamente a un lado para dejar paso a los generales, a los oficiales y húsares de la guardia, o a las

[33] Véase la «Carta del Comité Ejecutivo a Alejandro III», publicada el 10 de marzo de 1881 por los dirigentes de *Narodnia Volia* (La Voluntad del Pueblo), grupo que había asesinado a Alejandro II el 1 de marzo. Venturi, *Roots of revolution*. Véase también la petición de 1905 del padre Gapon, citada y analizada en la sección III de este capítulo.

damas. En esos momentos sentía una punzada convulsiva en el corazón y un calor que me recorrían toda la espalda con sólo pensar en la mezquindad de mi traje, en la vulgaridad y mezquindad de mi pequeña figura deslizándose. Este era un martirio habitual, una humillación mental continua e intolerable que se convertía en la incesante y directa sensación de ser, a los ojos de todo el mundo, una mosca, una mosca desagradable y repelente: más inteligente, más culta y más noble que cualquiera de ellos, desde luego, pero una mosca que constantemente dejaba paso a todo el mundo. ¿Por qué me infligía este tormento, por qué iba a la Nevski? No lo sé; simplemente me sentía arrastrado allí en toda ocasión.

Cuando el Hombre del Subsuelo encuentra a su antiguo ofensor, el oficial del metro noventa, entre la multitud, su humillación social y política adquiere una fuerza más personal:

...a las personas como yo, o incluso más pulcras que yo, simplemente las pisoteaba; iba directamente hacia ellas, como si no fueran nada más que un espacio vacío ante él y nunca, bajo ninguna circunstancia, se echaba a un lado. Me recreaba en mi resentimiento observándolo, y resentidamente le dejaba el paso cada vez.

Una anguila que se desliza, una mosca, un espacio vacío; aquí, como siempre en Dostoievski, las variedades y los matices de la humillación cortan la respiración. Pero aquí, Dostoievski es particularmente categórico al mostrar cómo las gradaciones de la degradación no provienen de la anormaldiad de su héroe, sino de la estructura y el funcionamiento normales de la vida en San Petersburgo. La Nevski Prospekt es un espacio público moderno que ofrece una seductora promesa de libertad; y, sin embargo, para el pobre empleado de la calle, las configuraciones de casta de la Rusia feudal son más rígidas y más humillantes que nunca.

El contraste entre lo que promete la calle y lo que da realmente impulsa al Hombre del Subsuelo no sólo a un frenesí de cólera impotente, sino también a rapsodias de anhelos utópicos:

Me atormentaba que ni siquiera en la calle pudiera estar en un pie de igualdad con él. «¿Por qué has de ser invariablemente el primero en apartarte?», me preguntaba continuamente con furor histérico, despertándome a las tres de la mañana. «¿Por qué precisamente tú y no él? Después de todo, no hay un reglamento al respecto; después de todo, no hay una ley escrita [...] Que la cesión del paso sea equitativa, como lo es habitualmente cuando se en-

cuentran personas refinadas: yo me aparto un poco y tú te apartas un poco; ése es el respeto mutuo». Pero esto no ocurrió jamás y siempre me aparté yo, mientras él ni siquiera advertía que me había echado a un lado para dejarlo pasar.

«Que la cesión del paso sea cuantitativa»: «personas refinadas»; «respeto mutuo»: incluso cuando el Hombre del Subsuelo invoca estos ideales espléndidos, sabe cómo suenan a vacío en el mundo ruso real. Son al menos tan utópicos como cualquier idea de Chernichevski. «¿Por qué has de ser invariablemente el primero en apartarte ?» Aun cuando pregunta, conoce la respuesta: porque viven en lo que todavía es una sociedad de castas, y atropellar a los demás es un perenne privilegio de casta. «Después de todo, no hay un reglamento al respecto... no hay una ley escrita.» En realidad, sólo muy recientemente —desde el 19 de febrero— «no hay una ley escrita» que certifique que la casta de los oficiales es la propietaria de los cuerpos y almas de los cuerpos rusos. El Hombre del Subsuelo está descubriendo por sí mismo lo que el manifiesto «A la generación más joven», repartido a lo largo de la Nevski por el jinete misterioso, estaba tratando de decirle: se ha derogado la ley de la servidumbre, pero hasta en la Nevski todavía domina la realidad de las castas.

Pero aun cuando la Nevski inflija heridas al empleado pobre, ofrece el medio para que sus heridas cicatricen; aún cuando lo deshumanice —lo reduzca a una anguila, una mosca, un espacio vacío— le da los recursos para transformarse en hombre, un hombre moderno con libertad, dignidad, iguales derechos. Mientras el Hombre del Subsuelo observa a su agresor en acción en la calle, advierte algo asombroso: aun cuando el oficial atropella a las personas de rango inferior, «también él cedía el paso a los generales y personas de alto rango, también él se movía entre ellas como una anguila». Es un descubrimiento notable, y revolucionario. «También él cedía el paso.» Luego el oficial no es el ser semidemoníaco, semidivino que obsesiona al empleado, sino un ser humano limitado y vulnerable como él mismo, igualmente sujeto a las presiones de casta y a las normas sociales. Si el oficial también puede ser reducido a la categoría de anguila, entonces puede que el abismo entre ellos no sea, después de todo, tan grande; y en ese momento —por primera vez— el Hombre del Subsuelo piensa lo impensable:

¡Y entonces se me ocurrió la idea más sorprendente! «¿Qué pasaría», pensé, «si lo encuentro y no me aparto? ¿Qué pasaría si no me aparto a propósito, aun cuando fuera a chocar con él? ¿Cómo acabaría esto?» Poco a poco, esta idea audaz se apoderó de mí con tal fuerza que ya no me dejaba en paz. Continuamente soñaba con ella.

Ahora las calles adquieren una nueva perspectiva: «Iba deliberadamente a la Nevski con más frecuencia para imaginar con mayor nitidez cómo lo haría cuando lo hiciera». Ahora que se ve como un sujeto activo, la Nevski se convierte en un medio para una serie de nuevos significados, el teatro de operaciones del yo.

El Hombre del Subsuelo comienza a planear su acción. Su proyecto se modifica gradualmente:

«Por supuesto, no chocaré realmente con él», pensé en mi alegría. «Simplemente no me haré a un lado, y chocaré con él, no muy violentamente, simplemente rozándonos por el hombro: justo lo que permite la decencia. Chocaré con él en la misma medida en que él chocará conmigo».

Esta no es una retirada o una evasión: la reivindicación de igualdad en la calle es tan radical como lo sería una reivindicación de primacía —desde el punto de vista del oficial, probablemente es todavía más radical— y le causará los mismos problemas. Pero también es más realista: después de todo, el oficial lo dobla en tamaño; y el Hombre del Subsuelo toma las fuerzas materiales mucho más en serio que los héroes materialistas de *¿Qué hacer?* Se preocupa por su aspecto y su prestancia; por su atuendo —pide dinero prestado para comprar un abrigo de apariencia más respetable—, aunque su ropa no debe ser demasiado respetable o desaparecería el motivo del enfrentamiento; por cómo intentará defenderse, tanto física como verbalmente, no sólo del oficial, sino —y esto tiene por lo menos la misma importancia— de la multitud. Su acto de afirmación no será sólo una reivindicación personal contra un oficial determinado, sino un testamento político dirigido a la totalidad de la sociedad rusa. Un microcosmos de esa sociedad estará circulando por la Nevski; no solamente quiere parar los pies al oficial, sino a la sociedad, hasta que reconozcan lo que él ha llegado a entender como su dignidad humana.

Luego de muchos ensayos, llega el gran día. Todo está preparado. Lenta, deliberadamente, como Lopujov o Matt Dillon, el Hombre del Subsuelo se aproxima a la Nevski. Pero por alguna razón las cosas no salen bien. Primero no puede encontrar a su hombre; el oficial no está en la calle. Luego lo espía, pero el hombre desaparece

como un espejismo en el momento en que nuestro héroe se le aproxima. Finalmente tiene a su blanco en el punto de mira, pero pierde el valor y se echa atrás en el último instante. Una vez que está a medio paso del oficial, retrocede atemorizado, pero tropieza y cae directamente a los pies del oficial. Lo único que impide que el Hombre del Subsuelo muera de humillación es que el oficial todavía no ha advertido nada. Dostoievski, en su mejor estilo de humor negro, describe con detalle la agonía de su héroe hasta que finalmente, cuando casi ha perdido la esperanza, aparece súbitamente el oficial entre la multitud y:

> De pronto, a tres pasos de mi enemigo, me decidí inesperadamente: ¡cerré los ojos y nos precipitamos, hombro con hombro, el uno contra el otro! ¡No me moví ni un centímetro, y lo pasé en un perfecto pie de igualdad!... Desde luego, llevé la peor parte —él era más fuerte—, pero ésa no era la cuestión. La cuestión era que había alcanzado mi objetivo, manteniendo en alto mi dignidad. No había cedido un paso, y me había puesto públicamente en pie de igualdad con él.

Realmente lo había hecho: había arriesgado cuerpo y alma, se había enfrentado con la casta dominante, había insistido en la igualdad de sus derechos, y además —«me había puesto *públicamente* en pie de igualdad social con él»— lo había proclamado al mundo entero. «Estaba encantado» dice este hombre que normalmente es tan amargo y cínico en lo que se refiere a cualquier clase de placer; ahora su placer es verdadero y podemos compartirlo. «Había triunfado, y canté arias italianas». Aquí, como en muchas grandes óperas italianas —que coinciden, recordemos, con las luchas italianas por la autodeterminación— el triunfo es tanto político como personal. Al luchar por su dignidad y su libertad a plena luz del día, y luchar no sólo contra el oficial, sino contra su inseguridad y odio a sí mismo, el Hombre del Subsuelo ha triunfado.

Desde luego, puesto que se trata de Dostoievski, quedan infinitas dudas. ¿Tal vez el oficial no advirtiera que estaba siendo desafiado? «Ni siquiera miró en torno suyo, y simuló no advertir nada: pero sólo estaba simulando, estoy convencido de ello. ¡Estoy convencido de ello hasta hoy!». La repetición sugiere que nuestro héroe probablemente no está tan convencido como le gustaría. Sin embargo, como dice, «esa no era la cuestión». La cuestión es que las clases inferiores están aprendiendo a pensar y a caminar de una nueva manera, a afirmar una nueva presencia y fuerza en la calle. No importa que la nobleza y la clase alta todavía no lo adviertan; pronto se verán obligadas a advertirlo. No importa, tampoco, que el pobre empleado se sienta culpable y se odie por la mañana, como dice sentirse el Hombre del Subsuelo; o que nunca vuelva a hacer algo parecido, como afirma; o que se diga a sí mismo (y nos diga a nosotros) incesantemente que su inteligencia y su sensibilidad lo reducen a la categoría de ratón: no es así, y él lo sabe. Ha realizado una acción decisiva para cambiar su vida, y ninguna autonegación, ninguna negativa a seguir adelante podría devolverlo a la situación anterior. Se ha convertido en un Hombre Nuevo, le guste o no.

Esta escena, que representa con tanta fuerza la lucha por los derechos humanos —igualdad, dignidad, reconocimiento— muestra por qué Dostoievski nunca podría convertirse en un escritor reaccionario, por mucho que lo intentase a veces, y por qué multitudes de estudiantes radicales lloraron sobre su ataúd cuando murió. Muestra también el nacimiento de una nueva era en la vida de San Petersburgo. San Petersburgo, declara el Hombre del Subsuelo, «es la ciudad más abstracta e intencional del mundo». La intención fundamental que se ocultaba detrás de ella era impulsar a Rusia, tanto material como simbólicamente, al centro del mundo moderno. Pero un siglo después de la muerte de Pedro, sus intenciones lamentablemente no se han cumplido. Su ciudad ha creado un gran cuerpo de «hombres de orígenes y clases diversos», llenos de deseos e ideas modernos, y una calle magnífica que encarnaba las imágenes más brillantes y los ritmos más dinámicos de la vida moderna. Pero la vida política y social de la ciudad, a mediados del siglo XIX, sigue bajo el control de una autocracia de casta, que todavía tiene suficiente peso muerto como para expulsar de la calle a los hombres modernos y conducirlos al subsuelo. En la década de 1860, no obstante, vemos cómo estos hombres y mujeres comienzan a emerger y a salir a la luz —ésta es la novedad de la «gente nueva»— y a iluminar las calles de la ciudad con su propia luz interior, fantástica pero brillante. *Memorias del Subsuelo* representa un gran salto adelante en la modernización espiritual: en el momento en que los ciudadanos de «la ciudad más abstracta e intencional del mundo» aprenden a afirmar sus propias abstracciones e intenciones, la luz espiritual de las calles de San Petersburgo empieza a brillar con una nueva intensidad.

San Petersburgo contra París: dos formas de modernismo en la calle

Quisiera volver atrás, en este punto, para comparar el modernismo de Dostoievski con el de Baudelaire [34]. Ambos escritores dan muestras de originalidad al crear lo que he llamado escenas modernas primarias: encuentros cotidianos en las calles de la ciudad, elevados a la primera intensidad (como decía Eliot en su ensayo sobre Baudelaire), al punto en que expresan posibilidades y escollos, estímulos y atolladeros fundamentales en la vida moderna. En ambos escritores, también, el sentido de la urgencia política se convierte en una fuente fundamental de energía, y el encuentro personal en la calle surge como un acontecimiento político; la ciudad moderna actúa como un medio en el que la vida personal y la vida política confluyen y se convierten en una sola. Pero hay también diferencias básicas en las visiones de la vida moderna de Baudelaire y Dostoievski. Una fuente vital de sus diferencias es la forma y la extensión de la modernización en las dos ciudades de las que proceden estos escritores.

Los bulevares del París de Haussmann, que exploramos en el capítulo 3, son los instrumentos de una burguesía dinámica y un Estado activo, decididos a modernizar rápidamente, a desarrollar las fuerzas productivas y las relaciones sociales, a acelerar la circulación de mercancías, dinero y seres humanos en la sociedad francesa y en el mundo. Junto con este impulso hacia la modernización económica, el París de Baudelaire ha sido, desde el asalto a la Bastilla, el escenario de las formas de política moderna más explosivas. Baudelaire forma parte, y se enorgullece de formar parte, de una masiva población urbana que sabe cómo organizarse y movilizarse para luchar por sus derechos. Aun cuando esté solo en medio de esta muchedumbre, se alimenta de sus tradiciones activas, tanto míticas como reales, y de sus posibilidades eruptivas. Estas multitudes anónimas pueden en cualquier momento transformarse en amigos y enemigos; el potencial de fraternidad —e, *ipso facto*, de enemistad— flota sobre las calles de París y sus bulevares, como un gas en el aire, Baudelaire, que vive en medio de la ciudad más revolucionaria del mundo, ni por un instante duda de sus derechos humanos. Puede sentirse un extraño

[34] Se pueden encontrar comparaciones de Dostoievski con Baudelaire, que también hacen hincapié en el tema urbano, pero desde perspectivas muy diferentes a la mía (y entre sí), en Fanger, *Dostoevsky and romantic realism*, pp. 253-258, y Alex de Jonge, *Dostoevsky and the age of intensity*, St. Martin's Press, 1975, pp. 33-65, 84-85, 129-130.

en el universo, pero como hombre y ciudadano, en las calles de París se siente en casa.

La Nevski Prospekt, de San Petersburgo, recuerda espacialmente un bulevar de París. De hecho, puede que sea más espléndida que un bulevar de París. Pero económica, política, espiritualmente, está a años luz de aquél. Incluso en la década de 1860, después de la emancipación de los siervos, el Estado está más preocupado por contener a su pueblo que por hacerlo avanzar [35]. En cuanto a la clase acomodada, está ansiosa de disfrutar del cuerno de la abundancia de los bienes de consumo occidentales, pero sin trabajar por conseguir el desarrollo occidental de las fuerzas productivas que han hecho posible la economía de consumo moderna. Así, la Nevski es una especie de decorado que deslumbra a la población con brillantes productos, casi todos importados de Occidente, pero que esconde una peligrosa falta de profundidad detrás de la brillante fachada [*]. La nobleza y la clase alta todavía desempeñan los papeles principales en la capital imperial, pero desde el 19 de febrero son cada vez más conscientes de que la gente de la calle ya no es de su propiedad y no puede ser traída y llevada como si fuera la tramoya. Es una amarga realidad, y el desencanto se vuelca sobre la propia capital: «"¿Progreso? ¡Progreso sería que San Petersburgo ardiera por los cuatro costados!", dijo el irritable general», en *Humo* de Turgueniev (1866). Ello hace que esta casta esté todavía más decidida a arrollar a la masa de extras que surgen en torno a ella en las avenidas de San Petersburgo; pero sabe, después del 19 de febrero, que su desdén arrogante tiene algo de número teatral.

En cuanto a los extras, los «hombres de orígenes y clases diversos», aunque constituyen la gran mayoría de la población urbana, has-

[35] Gerschenkron, en *Economic backwardness in historical perspective*, pp. 119-125, explica cómo las reformas de 1861, al atar a los campesinos a la tierra y someterlos a nuevas obligaciones hacia las comunas de sus aldeas, retrasaron intencionadamente el desarrollo de una mano de obra libre y móvil, impidiendo de este modo el crecimiento económico, en lugar de facilitarlo. Este tema es desarrollado con más detalle por Gerschenkron en su capítulo de la *Cambridge economic history*, citado en la nota 8, *supra*. Véase también el capítulo de Portal en el mismo volumen, pp. 810-823.

[*] Por ejemplo, el nuevo y aerodinámico expreso Moscú-San Petersburgo, que tuvo su punto de partida y llegada al final de la Nevski a partir de 1851, servía como símbolo vivo de una modernidad dinámica. Y sin embargo, si tomamos el año 1864, fecha de *Memorias del subsuelo*, sabremos que sólo había 5 800 Km de línea férrea en todo el inmenso Imperio ruso, en comparación con los casi 21 000 de Alemania y los 21 600 de Francia. *European historical statistics, 1750-1870*, pp. 581-584.

ta la década de 1860, siguen estando atomizados, siendo pasivos, sintiéndose incómodos en la calle, aferrándose desesperadamente a sus abrigos. Pero, ¿cómo podrían presumir y dónde podrían comenzar? A diferencia de las clases bajas de Occidente —incluyendo a los mendigos y las familias andrajosas de Baudelaire— no conocen una tradición de *fraternité* y de acción colectiva en la que apoyarse. En este contexto, los *raznochintsi* de San Petersburgo se ven obligados a inventar su propia cultura política. Y deben inventarla *ex nihilo*, «en el subsuelo», porque en la Rusia de la década de 1860 el pensamiento y la acción políticos modernos todavía no están abiertamente permitidos. Tienen por delante grandes cambios —tanto autotransformaciones como transformaciones sociales— antes de que puedan llegar a sentirse en casa en la ciudad que aman, y hacerla suya.

Uno de los pasos decisivos de esta transformación es el desarrollo de una forma expresiva característica de San Petersburgo, forma que es a la vez artística y política: la manifestación individual en la calle. Vimos cómo esta forma debutaba de forma dramática en el clímax de «El jinete de bronce»: «¡Conmigo ajustarás cuentas!»; pero no se puede esperar que dure en el San Petersburgo de Nicolás I: «Y escapó precipitadamente». Sin embargo, dos generaciones más tarde, en la Nevski Prospekt, en medio de la modernización abortada pero real de la década de 1860, queda claro que esta forma ha llegado para quedarse. Resulta perfectamente adecuada para una sociedad urbana que estimula los modelos modernos de consumo hasta cuando reprime los modos modernos de producción y acción, que nutre las sensibilidades individuales sin reconocer los derechos individuales, que llena a su población de la necesidad y el deseo de comunicarse mientras restringe la comunicación a las celebraciones oficiales o al romance escapista. En una sociedad semejante, la vida en la calle adquiere un peso particular, pues la calle es el único medio en que se puede producir la comunicación libre. Dostoievski evoca brillantemente la estructura y la dinámica de la manifestación individual, revelando las necesidades y contradicciones desesperadas de las que nace esta forma. El enfrentamiento entre un «hombre nuevo», un hombre que acaba de salir del subsuelo, y una antigua clase dominante, en medio de una perspectiva urbana espectacular, es un legado vital de Dostoievski y San Petersburgo al arte moderno y a la política moderna de todo el mundo *.

* La manifestación callejera individual desempeña un papel crucial en todos los escritos de Dostoievski sobre San Petersburgo, y es particularmente notable en *Crimen y castigo*. Raskolnikov y los que sufren como él están demasiado destrozados interiormente como para exponerse a la circulación social de la Nevski Prospekt como hace el Hombre del Subsuelo o, como éste, para comenzar siquiera a afirmar sus derechos de manera políticamente coherente. (Efectivamente, éste es uno de los problemas de Raskolnikov: entre ser un insecto y ser Napoleón, no puede concebir nada.) Sin embargo, en momentos cruciales de sus vidas, se lanzan a las calles y se enfrentan con los extraños que encuentran, para demostrar dónde están y quiénes son. Así, casi al final del libro, Svidrigailov se para frente a una atalaya suburbana desde donde se ve el panorama de toda la ciudad. Se presenta al soldado judío que está de guardia en la torre, anuncia que se va a ir a América, y le dispara un balazo en la cabeza. Simultáneamente, en el momento culminante del libro, Raskolnikov entra en la plaza del Mercado de Heno, en mitad de un abarrotado barrio bajo del centro de la ciudad, se arroja al suelo y besa el pavimento, antes de dirigirse a la comisaría de policía del barrio (abierta recientemente, como producto de las reformas legales de mediados de la década de 1860) para confesar y entregarse.

El contraste entre Baudelaire y Dostoievski, y entre París y San Petersburgo, a mediados del siglo XIX, debería ayudarnos a ver una polaridad mayor en la historia mundial del modernismo. En un polo podemos ver el modernismo de las naciones avanzadas, que se edifica directamente con los materiales de la modernización política y económica y saca su visión y su energía de una realidad modernizada —las fábricas y los ferrocarriles de Marx, los bulevares de Baudelaire— aun cuando recuse esa realidad de manera radical. En el polo opuesto, encontramos un modernismo que nace del retraso y el subdesarrollo. Este modernismo apareció primero en Rusia, y del modo más espectacular en San Petersburgo, en el siglo XIX; en nuestros días, con la difusión de la modernización —pero generalmente, como en la vieja Rusia, una modernización truncada y sesgada— se ha extendido por el Tercer Mundo. El modernismo del subdesarrollo se ve obligado a basarse en fantasías y sueños de modernidad, a nutrirse de la intimidad con espejismos y fantasmas y de la lucha contra ellos. Para ser fiel a la vida de la que procede, se ve obligado a ser estridente, basto y rudimentario. Se revuelve contra sí mismo y se tortura por su incapacidad de hacer historia sin ayuda, o si no, se lanza a intentos extravagantes de cargar con todo el peso de la historia. Se fustiga con un frenético autodesprecio y sólo se mantiene gracias a sus enormes reservas de ironía. Pero la realidad grotesca de donde emana este modernismo, y las presiones insoportables bajo las cuales vive y se mueve —presiones que son tanto políticas y sociales como espirituales— le infunden una incandescencia desesperada que el mo-

dernismo occidental, mucho más a sus anchas en su mundo, raramente puede esperar alcanzar.

La perspectiva política

Gogol, en su «Nevski Prospekt», hablaba del artista de San Petersburgo como el rostro que la ciudad ve en sus sueños. *¿Qué hacer?*, y *Memorias del subsuelo* muestran a San Petersburgo en la década de 1860 soñando con encuentros radicales en sus amplias calles. Una década más tarde, estos sueños comenzarán a materializarse. En la mañana del 4 de diciembre de 1876, varios cientos de los variopintos transeúntes de la Nevski se fundirán súbitamente en una muchedumbre y convergerán colectivamente en la magnífica columnata barroca frente a la catedral de Kazán [36]. Casi la mitad de la muchedumbre está compuesta por estudiantes, empleados, desempleados e intelectuales flotantes, decendientes directos de los héroes *raznochintsi* de Chernichevski y Dostoievski; antes en el «subsuelo», se han ido haciendo cada vez más visibles duante la última década. La otra mitad de la muchedumbre son personas para quienes la palabra «subsuelo» resulta mucho más adecuada: trabajadores industriales de los barrios fabriles que recientemente han llegado a formar un cinturón en torno a la ciudad, desde Viborg, en la orilla norte del Neva, hasta los distritos de Narva y Alexander Nevski, al sur de la ciudad. Estos obreros se muestran un tanto vacilantes al cruzar el Neva o el canal Fontanka, ya que se sienten forasteros en la Nevski y el centro de la ciudad y son prácticamente invisibles en la parte respetable de San Petersburgo, aunque pasarán a tener un papel cada vez más importante en la economía de la ciudad (y del Estado) *. Desde comienzos de la

[36] Esta historia es narrada en Venturi, *Roots of revolution*, pp. 544-546, 585-586, 805.

* La mayor concentración de capital y trabajo en San Petersburgo se produjo en la metalurgia y el textil. Se construyeron enormes fábricas ultramodernas, cuyo capital era casi enteramente extranjero, pero con garantías y subvenciones complejas del Estado, para construir locomotoras y material rodante, telares, piezas para barcos de vapor, armamento moderno y maquinaria agrícola. La más destacada era la gigantesca Siderúrgica Putilov, cuyos 7 000 obreros desempeñarían un papel fundamental en las revoluciones de 1905 y 1917. El desarrollo industrial de San Petersburgo es analizado incisivamente en Reginald Zelnik, *Labor and society in Tsarist Russia: the factory workers of St. Petersburg, 1855-1870*, Stanford, 1971; véase también Roger Portal «The industrialization of Rusia», en *Cambridge economic history of Europe*, VI, pp. 831-834.

década de 1870, grupos de intelectuales y obreros se han reunido intermitentemente para hablar —literalmente en el subsuelo, en sótanos retirados de Viborg— pero nunca han aparecido juntos en público. Cuando lo hacen ahora, en la plaza de Kazán, no saben qué hacer exactamente. Son una muchedumbre mucho menor de lo que esperaban los organizadores, y sólo ocupan una pequeña parte del amplio espacio de la columnata. Tienen miedo, y están a punto de disolverse, cuando un joven intelectual llamado Georgi Plejánov decide aprovechar la oportunidad: sale de en medio de la multitud, hace un discurso breve y ardiente que concluye con un «¡Viva la revolución social!» y despliega una bandera roja con las palabras *Zemlya i Volya*, «Tierra y Libertad». Entonces —todo dura escasamente un par de minutos— carga la policía, con ayuda de una turba reclutada a última hora en la Nevski. Han sido cogidos por sorpresa y responden con una brutalidad histérica; maltratan a cuantos caen en sus manos, incluyendo muchas personas que nada tienen que ver con la manifestación. Docenas de personas son arrestadas al azar, aunque en medio del caos y la confusión, los principales organizadores logran escapar. Muchos de los arrestados son torturados y unos cuantos llegan a enloquecer a causa de ello; otros serán deportados a Siberia para no regresar jamás. Sin embargo, en la noche del 4 de diciembre y a la mañana siguiente, en las buhardillas de los estudiantes y en las chabolas de los obreros —y en las celdas de la ciudadela de Pedro y Pablo— el aire está impregnado de un nuevo espíritu jubiloso y lleno de promesas.

¿Por qué tanta conmoción? Muchos comentaristas liberales y algunos radicales ven esta manifestación como una catástrofe: un pequeño grupo perdido en un gran espacio; sin apenas tiempo para proclamar el mensaje revolucionario; grandes sufrimientos a manos de la policía y de la turba. Jazov, uno de los participantes, escribe un folleto en enero de 1877, justo antes de ser arrestado (morirá en Siberia en 1881), que trata de explicar lo ocurrido. Durante los últimos

Véase Zelnik, p. 239, acerca del profundo aislamiento de los obreros industriales, en su mayoría recién llegados del campo, que «se instalaban en las áreas industriales limítrofes de la ciudad, donde vivían sin sus familias. Su incorporación a la ciudad era sólo nominal; para todos los fines prácticos, pertenecían a los suburbios industriales que se extendían más allá de los límites de la ciudad, y no a una comunidad urbana». Hasta la primera huelga industrial en San Petersburgo, en la hilandería de algodón de Nevski, en 1870, que acabó en un juicio público masivo y una gran cobertura periodística, no comenzarían a derrumbarse los muros entre los obreros y la ciudad.

veinte años, dice Jazov, desde la muerte de Nicolás, los liberales rusos han estado pidiendo la libertad de expresión y reunión; sin embargo, nunca han sido capaces de reunirse y expresarse. «Los liberales rusos eran muy instruidos. Sabían que la libertad había sido *conquistada* [el subrayado es de Jazov] en Occidente. Pero evidentemente no se debía tratar de aplicar esto a Rusia.» Era precisamente este ideal liberal lo que obreros e intelectuales intentaban realizar en la plaza de Kazán. Una dudosa forma de conquista, podrían decir los críticos, quijotesca en el mejor de los casos. Tal vez sí, admite Jazov; pero en las condiciones rusas, la única alternativa a expresarse o actuar de forma quijotesca es no expresarse o actuar en forma alguna. «Rusia es conducida por el camino de la libertad política por los soñadores que organizan manifestaciones ridículas e infantiles, y no por los liberales; por los hombres que se atreven a quebrantar la ley, que son golpeados, sentenciados y ultrajados.» En realidad, argumenta Jazov, esta «manifestación ridícula e infantil», significa una nueva seriedad y madurez colectiva. La acción y el sufrimiento de la plaza de Kazán han producido, por primera vez en la historia de Rusia, «una unión entre la *intelligentsia* y el pueblo» [37]. He mostrado cómo, desde «El jinete de bronce», los héroes solitarios de la literatura de San Petersburgo han realizado estos desesperados gestos y acciones por su cuenta. Ahora, por fin, los sueños del arte de la ciudad se están apoderando de su vida de vigilia. En San Petersburgo se está abriendo una nueva perspectiva política.

En las historias del desarrollo revolucionario de Rusia son muy difíciles de encontrar manifestaciones como la de plaza de Kazán. Esto se debe a que, con pocas excepciones, la historia ha sido escrita desde arriba, desde el punto de vista de una serie de elites. Así tenemos, por una parte, la historia de las tendencias intelectuales —«es[illegible]s», «occidentalistas», «los cuarenta», «los sesenta», «populismo», «m[illegible]»— y, por otra, la historia de las conspiraciones. Desde esta per[illegible]tiva elitista, Chernichevski destaca en primer plano como el creador de lo que se convertiría en el patrón revolucionario ruso: hombres y mujeres de férrea disciplina, mentes programadas mecánicamente, sin ninguna sensibilidad o vida interior; la inspiración de Lenin y, más tarde de Stalin. Dostoievski entra en este cuadro solamente como crítico severo de las tendencias radicales en *Memorias del subsuelo* y de las conspiraciones radicales en *Los demonios*. En la última generación, sin embargo, los historiadores han llegado a comprender la historia de las revoluciones, partiendo de la Revolución francesa de 1789, desde abajo, como historia de las masas revolucionarias: grupos de personas comunes y anónimas, de personas llenas de debilidades y vulnerabilidades, desgarradas por el miedo, la inseguridad y la ambivalencia, pero dispuestas en los momentos cruciales a salir a la calle y arriesgar su vida luchando por sus derechos [38]. Cuanto más nos acostumbremos a mirar los movimientos revolucionarios desde abajo, más claramente veremos a Chernichevski y Dostoievski como parte del mismo movimiento cultural y político: el movimiento de los plebeyos de San Petersburgo empeñados, de manera cada vez más activa y radical, en hacer suya la ciudad de Pedro. Nietzsche podría haber estado pensando en San Petersburgo al imaginar «una historia del eclipse moderno: los nómadas estatales (funcionarios, etc.) sin hogar». El movimiento cuyas huellas he seguido aspira a un amanecer radicalmente moderno después del eclipse: una gran aurora en la que estos modernos nómadas se harán un hogar en la ciudad que ha hecho de ellos lo que son.

[37] *Ibid.*, p. 595.

Epílogo: el Palacio de Cristal, hecho y símbolo

Todas las formas del arte y el pensamiento modernistas tienen un carácter dual: son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él. En los países relativamente avanzados, donde la modernización económica, social y tecnológica es dinámica y pujante, la relación del arte y el pensamiento modernista con el mundo

[38] Acerca de la Revolución Francesa, véase, por ejemplo, Albert Soboul, *The sans-culottes: popular movements and revolutionary government, 1793-1794*, 1958; versión abreviada, 1968, traducida al inglés por Remy Inglis Hall, Anchor, 1972; y George Rudé, *The crowd in the French Revolution*, Oxford, 1959. Acerca de Rusia, el trabajo decisivo es el de Venturi. En los últimos años, al abrirse los archivos soviéticos (lenta y vacilantemente), una generación más joven de historiadores ha comenzado a trabajar sobre los movimientos del siglo XX con un sentido del detalle y una profundidad similares a los que Venturi aplicó al siglo XIX. Véase, por ejemplo, Leopold Haimson, «The problem of social stability in urban Russia 1905-1917», *Slavic Review*, 23, 1964, pp. 621-643, y 24, 1965, pp. 1-2; Marc Ferro, *The Russian Revolution of February 1917*, 1967, traducido al inglés por J. L. Richards, Prentice-Hall, 1972; G. W. Phillips, «Urban proletarian politics in Tsarist Russia: Petersburg and Moscow, 1912-1914», *Comparative Urban Research*, III, 3, 1975-1976, II, 2; y Alexander Rabinowitch, *The Bolsheviks come to power: the revolution of 1917 in Petrograd*, Norton, 1976.

real que los rodea está clara, aun cuando —como hemos visto en Marx y Baudelaire— tal relación es asimismo compleja y contradictoria. Pero en los países relativamente atrasados, donde el proceso de modernización todavía no se ha impuesto, el modernismo, allí donde se desarrolla, adquiere un carácter fantástico, porque está obligado a nutrirse no de la realidad social, sino de fantasías, espejismos, sueños. Para los rusos de mediados del siglo XIX, el Palacio de Cristal fue uno de los sueños modernos más obsesivos e irresistibles. El extraordinario impacto psíquico que tuvo sobre los rusos —el papel que desempeña en la literatura y el pensamiento rusos es mucho más importante que en la literatura y el pensamiento ingleses— proviene de su carácter de espectro de la modernización que acosa a una nación a la cual la angustia del atraso atormentaba cada vez más convulsivamente.

El tratamiento simbólico que da Dostoievski al Palacio de Cristal tiene una riqueza y un brillo indiscutibles. No obstante, cualquiera que sepa algo acerca de la construcción real que se levantó en Sydenham Hill, en Londres —Chernichevski la vio en 1859 y Dostoievski en 1862— tenderá a pensar que entre los sueños y las pesadillas rusas y las realidades occidentales hay mucha distancia. Recordemos algunas de las cualidades del Palacio de Cristal de Dostoievski, tal como lo describe el protagonista de *Memorias del subsuelo* en el libro I, capítulos 8, 9 y 10. En primer lugar, ha sido concebido y realizado mecánicamente: «Todo preparado y calculado con exactitud matemática», hasta tal punto que, cuando esté acabado, «toda posible pregunta se desvanecerá simplemente porque se ofrecerá toda posible respuesta». El tono del edificio es pomposo y pesado; el mensaje que proclama no es únicamente una culminación histórica, sino una totalidad e inmutabilidad cósmica: «¿No se debería aceptar esto como la verdad última, y permanecer en silencio para siempre? Es todo tan triunfal, mayestático y soberbio, que quita el aliento... Se siente que aquí se ha producido algo definitivo, que se ha producido y se ha terminado.» El edificio ha sido hecho para intimidar, para forzar al espectador a «permanecer en silencio para siempre»: así un público enorme, millones de personas de todos los rincones de la tierra, «se arremolinan a su alrededor, silenciosa y persistentemente», impotentes para dar cualquier respuesta que no sea sí y callar. «Ustedes» —el Hombre del Subsuelo se dirige a su público de «caballeros»—

> creen en un edificio de cristal que no podrá ser destruido jamás, un edificio al que uno no podría sacar la lengua, o hacer un palmo de narices, ni siquiera a hurtadillas. Y yo tengo miedo de este edificio justamente porque es de cristal y no podrá ser destruido jamás, y porque no se le puede sacar la lengua a hurtadillas.

Sacar la lengua se convierte en una manifestación de autonomía personal, autonomía para la que el Palacio de Cristal representa una amenaza radical.

Los lectores que traten de imaginar el Palacio de Cristal basándose en el lenguaje de Dostoievski tenderán a pensar en una inmensa losa que aplasta a los hombres con su peso —peso físico y metafísico— y su brutal implacabilidad; tal vez una versión resumida del World Trade Center. Pero si pasamos de las palabras de Dostoievski a la multitud de cuadros, fotografías, litografías, aguatintas y detalladas descripciones del objeto real, es probable que nos preguntemos si Dostoievski llegó a ver, efectivamente, el objeto real. Lo que vemos [39] es una estructura de vidrio sostenida por delgadas varillas de hierro apenas perceptibles, una estructura de líneas ligeras y gráciles y curvas suaves, liviana casi hasta parecer ingrávida, cuyo aspecto es de poder elevarse por los aires en cualquier momento. Su color alterna entre el color del cielo visto a través del vidrio transparente que cubre la mayor parte del volumen del edificio y el azul celeste de las delgadas varillas de hierro; esta combinación nos inunda de un resplandor deslumbrante que atrapa la luz del cielo y el agua, brillando dinámicamente. Visualmente el edificio parece un cuadro tardío de Turner; en particular, sugiere su *Lluvia, niebla, velocidad* (1844), donde la naturaleza y la industria se funden en una atmósfera vívidamente cromática y dinámica.

En su relación con la naturaleza, la envuelve en lugar de eliminarla: los viejos y grandes árboles no fueron talados, sino encerrados dentro del edificio, donde —como en un invernadero, al que el Palacio se asemeja y por el que su autor, Joseph Paxton, se dio a conocer— crecen más altos y saludables que nunca. Además, lejos de haber sido diseñado siguiendo un árido cálculo mecánico, el Palacio de Cristal es, en realidad, el edificio más aventurado y visionario de

[39] La presentación visualmente más detallada del Palacio de Cristal es Patrick Beaver, *The Crystal Palace, 1851-1936: a portrait of Victorian enterprise*, Londres, Hugh Evelyn, 1970. Véase también Giedion, *Space, time and architecture*, pp. 249-255; Benevolo, *History of modern architecture*, I, pp. 96-102; F. D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, 1947, editado y revisado por Arthur Elton, Schocken, 1970.

todo el siglo XIX. Sólo el puente de Brooklyn y la torre Eiffel, una generación más tarde, serán comparables a su expresión lírica de las posibilidades de una era industrial. Podemos ver este lirismo nítidamente en el primer boceto de Paxton, garabateado en un par de minutos sobre una hoja de papel secante, al calor de la inspiración. Lo apreciaremos todavía más si comparamos el Palacio con las pesadas enormidades neogóticas, neorrenacentistas y neobarrocas que se levantaban en todas partes, rodeándolo. Es más, los constructores del Palacio, lejos de presentar el edificio como definitivo e indestructible, se enorgullecían de su transitoriedad: utilizando las formas más avanzadas de prefabricación, fue construido en seis meses en Hyde Park para albergar la Gran Exposición Internacional de 1851; finalizada la exposición, fue desmontado en tres meses y vuelto a armar en una versión ampliada, al otro lado de la ciudad, en Sydenham Hill, en 1854.

Lejos de reducir a sus espectadores al asentamiento pasivo y humilde, el Palacio de Cristal provocó la controversia pública más explosiva. La mayor parte de la cultura oficial británica lo condenó, Ruskin con especial vehemencia, como parodia de arquitectura y ataque frontal a la civilización. La burguesía disfrutó de la Exposición, pero rechazó el edificio y volvió a construir estaciones de ferrocarril arturianas y bancos helenísticos; de hecho, en los siguientes cincuenta años no se construirían en Inglaterra otros edificios genuinamente modernos. Se podría argumentar que la renuencia de la burguesía británica a aceptar y vivir con una expresión tan brillante de su propia modernidad presagiaba su gradual pérdida de energía e imaginación. Retrospectivamente, 1851 aparece como su cénit y el comienzo de su gradual declive, un largo declive que el pueblo inglés todavía está pagando hoy en día. En cualquier caso, el edificio no fue una gran consumación, como dijera Dostoievski, sino un comienzo valiente y solitario que durante muchas décadas no fue desarrollado.

Probablemente el Palacio de Cristal no habría sido construido, y seguramente no habría sido reconstruido y mantenido en pie durante ocho décadas (desapareció en un misterioso incendio en 1936), si no hubiese sido entusiastamente aclamado tanto por los ingleses corrientes, como por extranjeros venidos de todo el mundo. Mucho tiempo después de que finalizara la Gran Exposición Internacional, las masas lo adoptaron como escenario de las salidas familiares, los juegos de los niños, los encuentros y citas románticas. Lejos de arremolinarse a su alrededor y quedar reducidas al silencio, parecen haber descubierto cómo sus energías eran despertadas y atraídas; ningún edificio de los tiempos modernos parece haber tenido, hasta ese punto, la capacidad del Palacio de Cristal para entusiasmar a sus visitantes. En cuanto a los extranjeros, el Palacio, más que cualquier otra cosa de Londres, se convirtió en lo que primero querían ver. Periodistas de la época informaban que era la zona más cosmopolita de Londres, abarrotada en cualquier momento de americanos, franceses, alemanes, rusos (como Chernichevski y Dostoievski), indios, y hasta chinos y japoneses. Arquitectos y constructores extranjeros como Gottfried Semper y James Bogardus captaron la amplitud de sus posibilidades como ningún inglés, fuera de los propios constructores, pudiera hacerlo; de inmediato, el mundo adoptó el edificio como símbolo de la visión y liderazgo mundial de Inglaterra, aun cuando la propia clase dominante inglesa lo miraba con malos ojos.

La descripción más interesante y perspicaz del Palacio de Cristal —esto es, del auténtico— fue escrita, evidentemente, por un forastero, un alemán llamado Lothar Bucher. Bucher es un personaje fascinante: revolucionario democrático en la década de 1840, periodista refugiado tratando de ganarse la vida en Grub Street en la década de 1850, agente de los servicios de información prusianos e íntimo de Bismarck en las décadas de 1860 y 1870 —trató incluso de reclutar a Marx para los servicios de información prusianos [40]— y, en sus últimos años, arquitecto de la primera gran ola de modernización y desarrollo industrial en Alemania. En 1851 Bucher escribió que «la impresión que producía [el edificio] en quienes lo contemplaban era de tal belleza romántica que reproducciones de él colgaban de las paredes de las casas de remotas aldeas alemanas» [41]. Bucher, proyectando quizás sus propios deseos, veía los campesinos alemanes suspirando masivamente por la modernización, una forma de modernización que puede satisfacer los románticos ideales alemanes de belleza. En alguna medida el texto de Bucher es equivalente al de Dostoievski: ambos usan el Palacio como un símbolo para expresar sus propias esperanzas y temores. Pero las proyecciones y expresiones de Bucher tienen una especie de autoridad de la que carecen las de Dostoievski,

[40] Esta historia tristemente cómica es relatada en Franz Mehring, *Karl Marx: the story of his life*, 1918, traducido al inglés por Edward Fitzgerald, Londres, Allen and Unwin, 1936, 1951, pp. 342-349 [*Carlos Marx*, Barcelona, Grijalbo, 3.ª ed. 1983].

[41] El relato de Bucher es extractado, y aceptado como pauta, por Giedion, pp. 252-254, y Benevolo, pp. 101-102.

pues están enmarcadas en el contexto de un análisis nítido y preciso del edificio como un espacio real, una estructura real, una experiencia real. Más que a cualquier otro, es a Bucher a quien acudiremos para hacernos una idea de lo que debía de sentirse realmente en el interior del Palacio de Cristal:

Vemos una delicada red de líneas, sin ninguna clave por la que podamos juzgar su distancia del ojo o su tamaño real. Las paredes laterales están demasiado separadas para que los abarque una sola mirada. En lugar de ir de la pared de un extremo, a la del otro, el ojo recorre una infinita perspectiva que se desvanece en el horizonte. No podemos decir si esta estructura se levanta cientos o miles de metros por encima de nosotros, o si el techo es una estructura plana o está formado por una sucesión de caballetes, porque no existe un juego de sombras que permita a nuestros nervios ópticos calcular las medidas.

Continúa Bucher:

Si dejamos que nuestra mirada descienda, encuentra las vigas pintadas de azul de la celosía. Al comienzo, esto sólo sucede a grandes intervalos; luego se estrechan más y más, hasta que una deslumbrante banda de luz —el crucero— las interrumpe y se disuelve en un fondo distante donde cualquier materialidad se confunde con el aire.

Aquí vemos que aunque Bucher fuera incapaz de reclutar a Marx para los servicios de información prusianos, sí se las arregló para apropiarse de una de las imágenes e ideas más ricas de éste: «Todo lo sólido se desvanece en el aire». Como Marx, Bucher ve la tendencia de la materia sólida a descomponerse y desvanecerse como el hecho fundamental de la vida moderna.

Cuanto más nos convence la visión de Bucher del Palacio de Cristal como un mundo en que todo es espectral, misterioso, infinito —y creo que es bastante convincente— más nos desconcierta la denuncia de Dostoievski del mismo edificio como la negación misma de toda incertidumbre y misterio, la derrota de la aventura y el romance.

¿Cómo podemos explicar esta disparidad? El mismo Dostoievski proporciona algunas ideas. Nos obsequia con una hilarante muestra de su envidia y su posición defensiva frente a los logros constructivos de Occidente. *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, su diario de viaje de 1862, donde describe el Palacio de Cristal por primera

vez, comienza con el relato de una desastrosa estancia en Colonia [42]. Primero va a visitar el monumento medieval legendario de Colonia, su catedral. La descalifica al instante: su espectacular belleza es «demasiado fácil». Se pasa luego a la obra moderna más impresionante de la ciudad, un nuevo puente. «Hay que reconocer que es un puente magnífico, y la ciudad está justamente orgullosa de él, pero me dio la impresión de que estaba demasiado orgullosa de él. Naturalmente, no tardé mucho en indignarme». Al pagar su peaje, Dostoievski queda convencido de que el que cobra el peaje lo insulta con «la mirada de alguien que me pone una multa por alguna falta que desconozco». Después de unos momentos de fantaseo vehemente, la ofensa se vuelve nacional; «Debió de adivinar que soy extranjero, de hecho, que soy ruso». Obviamente, los ojos del guardia le estaban diciendo: «¡Mire nuestro puente, miserable ruso, y verá que es usted un gusano ante nuestro puente, y ante cualquier alemán, porque su pueblo no tiene un puente como éste!»

Dostoievski está dispuesto a admitir que esta conjetura es bastante descabellada: en realidad el hombre no dijo nada, ni hizo ninguna seña, y con toda probabilidad semejantes pensamientos nunca cruzaron por su mente. «Pero eso no cambia nada: en ese momento estaba tan seguro de que era precisamente eso lo que pensaba, que perdí completamente los estribos.» En otras palabras, el ruso «atrasado» no se enfurece por la afirmación de superioridad del alemán «adelantado» —aun cuando el alemán no haga tal afirmación, «eso no cambia nada»— sino por su propio sentimiento de inferioridad. «¡Que te lleve el diablo!», piensa Dostoievski. «Nosotros inventamos el samovar... tenemos periódicos... hacemos las cosas que hacen los oficiales... nosotros...» Su vergüenza por el atraso de su país —y su cólera envidiosa ante un símbolo de desarrollo— no sólo lo aleja del puente, sino también del propio país. Después de comprar una botella de agua de colonia («de eso no había escapatoria»), se sube al primer tren que va a París, «con la esperanza de que los franceses sean mucho más agradables e interesantes». Por supuesto, sabemos lo que va a ocurrir en Francia, y en cualquier otro lugar de Occidente a donde vaya: cuanto más bellas e impresionantes sean las vistas que lo rodeen, más ciego lo hará ser el rencor a lo que verdadera-

[42] *Winter notes on summer impressions*, traducido al inglés por Richard Lee Renfield, con introducción de Saul Bellow, Criterion, 1955, pp. 39-41.

mente está ante él. Bien puede ser que algo de esta ceguera lo atacara en Sydenham Hill *.

Así pues, el ataque de Dostoievski al Palacio de Cristal no fue solamente poco piadoso, sino significativamente desacertado. Los comentaristas tienden a explicar que Dostoievski no estaba interesado verdaderamente en el edificio mismo, sino en su simbolismo, y que para él simbolizaba el árido racionalismo occidental, el materialismo, la visión mecánica del mundo, etc.; que en efecto, el impulso dominante en *Memorias del subsuelo* es el desprecio y el desafío hacia la realidad de la vida moderna. Y sin embargo, si leemos con atención, podemos encontrar, en medio de la diatriba del Hombre del Subsuelo contra el Palacio de Cristal (libro I, capítulo 9), una relación mucho más compleja e interesante con la realidad moderna, la tecnología y la construcción material. «Estoy de acuerdo», dice, «en que el hombre es fundamentalmente un animal creativo, predestinado a esforzarse conscientemente por alcanzar una meta, y a *dedicarse a la ingeniería*, es decir, a construir eterna e incesantemente nuevos caminos *sin que importe a dónde puedan llevar*». Las segundas cursivas son del propio Dostoievski; las primeras son mías. Lo que me parece digno de destacar, y lo que acerca espiritualmente al Hombre del Subsuelo a los creadores del Palacio de Cristal, es que para él el símbolo fundamental de la creatividad humana no es, digamos, el arte o la filosofía, sino la ingeniería. Esto reviste una importancia especial para el Palacio de Cristal que, como subrayaron tanto sus admiradores como sus detractores, fue tal vez el primer gran edificio público concebido y construido exclusivamente por ingenieros, sin participación de arquitectos en la obra.

* Una de las ironías más extrañas de esta historia es que en la época en que escribía las *Notas de invierno*, el que probablemente fuera el puente suspendido más adelantado del mundo se encontraba en la propia Rusia: el puente sobre el Dniéper, en las afueras de Kiev, diseñado por Charles Vignoles y construido entre 1847 y 1853. Nicolás I sentía especial afecto por este puente que él mismo había encargado: expuso planos, dibujos y acuarelas en la Gran Exposición Internacional y conservó un complicado modelo en el Palacio de Invierno (Klingender, *Art and industrial revolution*, pp. 159, 162). Pero ni Dostoievski —que había estudiado ingeniería y efectivamente sabía algo sobre puentes— ni cualquier otro intelectual ruso, conservador o radical, parece haber estado mínimamente informado del proyecto. Es como si la creencia de que Rusia era constitucionalmente incapaz de desarrollo —creencia aceptada axiomáticamente por quienes querían el desarrollo, y por quienes no lo querían— hacía que todos fueran ciegos a los avances que se estaban produciendo realmente. Sin duda esto contribuyó a retrasar el desarrollo todavía más.

Aquí queda mucho espacio para argumentar sobre el significado de esta evolución; pero lo principal es que Dostoievski confirma la evolución: la primacía de la ingeniería es una de las pocas cosas que el Hombre del Subsuelo no cuestiona en absoluto. La idea de la ingeniería como auténtico símbolo de la creatividad humana es notablemente radical en el siglo XIX, no sólo para Rusia, sino también para Occidente. Aparte de Saint-Simon y sus seguidores, es difícil pensar en alguien del siglo de Dostoievski que asigne a la ingeniería un lugar tan alto en el esquema de los valores humanos. Sin embargo, el Hombre del Subsuelo prefigura el constructivismo del siglo XX, movimiento que estuvo activo en toda Europa inmediatamente después de la primera guerra mundial, pero que en ningún lugar fue tan vital e imaginativo como en Rusia: el romance moderno de la construcción resultaba idealmente adecuado para un país de inmensa energía espiritual donde, durante un siglo, no se había construido prácticamente nada.

Por lo tanto la ingeniería desempeña un papel crucial en la visión de Dostoievski de la buena vida. Pero insiste en una condición esencial: los ingenieros humanos deberán seguir la lógica de sus propias visiones, «*sin que importe a dónde puedan llevar*». La ingeniería debería ser un medio para la creatividad, no para el cálculo; pero esto requiere que se reconozca que «el destino al que lleva es menos importante que el proceso de su elaboración». En este punto Dostoievski hace su observación decisiva acerca del Palacio de Cristal o de cualquier otra estructura:

> Al hombre le gusta crear y construir caminos, eso está fuera de toda discusión. Pero... ¿no podría ser que temiera instintivamente alcanzar su meta y terminar el edificio que construye? ¿Cómo saberlo? Tal vez sólo le gusta el edificio a distancia y no de cerca, *tal vez sólo le gusta construirlo, y no quiere vivir en él.*

Aquí se hace una diferencia fundamental entre construir un edificio y vivir en él: entre un edificio como medio para el desarrollo de la personalidad y como habitáculo para su confinamiento. La actividad de la ingeniería, mientras se mantenga como actividad, puede llevar la creatividad humana a sus más altas cumbres; pero en cuanto el constructor deja de construir y se atrinchera en las cosas que ha construido, las energías creativas se anquilosan, y el palacio se convierte en una tumba. Esto sugiere una distinción básica entre los diferentes

modos de modernización: la modernización como *aventura* y la modernización como *rutina*. Ahora deberíamos poder ver que Dostoievski está intensamente comprometido con la modernización como aventura. Esto es lo que hace el Hombre del Subsuelo en su encuentro con el oficial en la Nevski Prospekt. He tratado de mostrar cómo los creadores del Palacio de Cristal se habían *comprometido* en su propia aventura modernista. Pero si alguna vez la aventura llegara a transformarse en rutina, entonces el Palacio de Cristal se convertiría (tal como teme el Hombre del Subsuelo) en un gallinero, y la modernización en una sentencia de muerte para el espíritu. Hasta entonces, no obstante, el hombre moderno podrá progresar felizmente como ingeniero, tanto en lo material como en lo espiritual.

Habiendo llegado tan lejos, si volvemos a Chernichevski y *¿Qué hacer?*, encontraremos que la apoteosis de la modernidad es una rutina. Y encontraremos también que es el Palacio de Cristal de Chernichevski, mucho más que el de Paxton —esto es, las fantasías rusas sobre la modernización, más que las realidades occidentales— lo que realmente teme Dostoievski. En «El cuarto sueño de Vera Pavlovna» [43], la escena en que Chernichevski invoca y canoniza el Palacio de Cristal, lo que encontramos es una visión de un mundo futuro que consiste únicamente en palacios de cristal. Estos «enormes edificios se levantan a tres o cuatro kilómetros entre sí, como si fuesen numerosas piezas en un tablero de ajedrez»; están separados por hectáreas de «campos y prados, huertos y bosques». Esta configuración de tablero de ajedrez se extiende hasta donde alcanza la vista; si se supone que coexiste con alguna otra forma de edificación o espacio habitable, Chernichevski no nos dice cuál o dónde. (Los lectores del siglo XX reconocerán en este modelo un precursor de las «torres en el parque» de la *ville radieuse* de Le Corbusier.) Cada edificio será lo que nuestra época llama una megaestructura, con apartamentos, talleres industriales, instalaciones recreativas y comedores comunitarios (Chernichevski describe las salas de baile y las fiestas que se celebrarán en ellas con todo detalle), dotada de muebles de aluminio, muros corredizos (para facilitar los reordenamientos familiares) y una forma temprana de aire acondicionado. Cada megaestructura albergará una comunidad de varios miles de personas, que satisfarán todas sus necesidades materiales a través de una industria y una agricultura colectivizadas y tecnológicamente avanzadas, sus necesidades sexuales y emocionales a través de la política social de una administración benéfica, compleja y racional. La «nueva Rusia», como la llama Chernichevski, estará totalmente desprovista de tensión, personal o política; hasta el sueño del conflicto está ausente de este nuevo mundo.

[43] Esta escena, inexplicablemente omitida en la traducción de Tucker, ha sido traducida por Ralph Matlaw e incluida, junto con otras escenas de Chernichevski, en su edición de *Notes from underground*, pp. 157-177.

Puesto que Chernichevski se ha esforzado tanto por eliminar todo rastro de conflicto de su visión, cuesta un poco entender contra qué se define su mundo de palacios de cristal. La cuestión se abre paso finalmente. La protagonista, después de haber sido llevada de gira por la «nueva Rusia» del futuro, recuerda al fin lo que falta en este mundo. Pregunta a su guía: «Pero, ¿no hay ciudades para las personas que quieren vivir en ellas?» El guía responde que esas personas son muy pocas, y por tanto hay muchas menos ciudades que antes. Las ciudades siguen existiendo (fuera de la vista) sobre una base mínima, como centros de comunicaciones y de vacaciones. Así «todo el mundo va a ellas, para variar, durante unos pocos días» y las pocas ciudades que quedan están llenas de espectáculos entretenidos para los turistas; pero su población cambia constantemente. «Pero, ¿qué pasa», pregunta Vera Pavlovna, «si alguien quiere vivir allí constantemente?» Su guía responde con burlón desprecio:

> Pueden vivir allí, como ustedes [en este momento] viven en su San Petersburgo, su Londres, su París: ¿a quién le importa? ¿Quién se lo impediría? Que cada cual viva como quiera. Sólo que la abrumadora mayoría, noventa y nueve de cada cien, viven en la forma que le he mostrado [esto es, en comunidades de palacios de cristal], porque les resulta más agradable y ventajoso.

Así pues, el Palacio de Cristal está concebido como la antítesis de la ciudad. El sueño de Chernichevski, ahora podemos verlo, es un sueño de modernización sin urbanismo. La nueva antítesis de la ciudad ya no es el campo primitivo, sino un mundo extraurbano altamente desarrollado, supertecnológico, autosuficiente, planificado y organizado en su totalidad —porque ha sido creado *ex nihilo* en suelo virgen—, administrado y controlado más a fondo y por tanto, «más agradable y ventajoso» de lo que cualquier metrópoli moderna pudiera llegar a serlo jamás. Como visión de esperanza para Rusia, el sueño de Vera Pavlovna es una ingeniosa variante de la familiar esperanza populista en un «salto» del feudalismo al socialismo, eludien-

do la sociedad burguesa y capitalista del Occidente moderno. Aquí el salto será de una vida rural tranquila y subdesarrollada a una vida extraurbana tranquila y bien desarrollada, sin tener que pasar por una vida de turbulento urbanismo. Para Chernichevski, el Palacio de Cristal simboliza la sentencia de muerte contra «su San Petersburgo, su Londres, su París»; en el mejor de los casos, estas ciudades serán los museos del atraso en este nuevo mundo feliz.

Esta visión debería ayudarnos a localizar los términos de la polémica de Dostoievski con Chernichevski. El Hombre del Subsuelo dice que tiene miedo de ese edificio porque «uno no podría sacarle la lengua, o hacerle un palmo de narices, ni siquiera a hurtadillas». Evidentemente se equivoca en cuanto al Palacio de Cristal de Paxton, al que miles de personas cultas y elegantes le sacaron la lengua, pero tiene razón en cuanto al de Chernichevski; en otras palabras, se equivoca en cuanto a la realidad occidental de la modernización, que está llena de disonancias y conflictos, pero tiene razón en cuanto a la fantasía rusa de la modernización como punto final de la disonancia y el conflicto. Esto debería clarificar una de las fuentes primordiales del amor de Dostoievski a la ciudad moderna y especialmente a San Petersburgo, *su* ciudad: es el ambiente ideal para sacar la lengua, esto es, para elaborar y expresar los conflictos personales y sociales. Es más, si el Palacio de Cristal es la negación del «sufrimiento, la duda y la negación», las calles y plazas, los puentes y diques de San Petersburgo son precisamente los lugares donde estas experiencias e impulsos están más a sus anchas.

El Hombre del Subsuelo se desarrolla en las infinitas perspectivas de sufrimiento, duda, negación, deseos, lucha de todas clases de San Petersburgo. Estas experiencias son precisamente lo que hacen, como él dice (y Dostoievski subraya en la última página del libro), que esté «más vivo» que los lectores elegantes —él los llama los «caballeros»— que retroceden ante él y su mundo. («Progreso sería que San Petersburgo ardiera por los cuatro costados», dijo el irritable general, en *Humo*, de Turgueniev.) Deberíamos poder ver, ahora, cómo es posible que *Memorias del subsuelo* sea un ataque severo a los ideólogos de la modernización rusa y, a la vez, una de las grandes obras sacrosantas del pensamiento modernista. Dostoievski, al criticar el Palacio de Cristal, ataca la modernidad de los suburbios y extrarradios —que en la década de 1860 es todavía solamente un ideal— en nombre de la modernidad de la ciudad. Otra forma de expresarlo: afirma la modernización como aventura humana —aventura peligrosa y temible,

como debe serlo cualquier auténtica aventura— frente a una modernización libre de conflictos, pero de rutinas que embotan los sentidos.

La historia del Palacio de Cristal tiene todavía otro colofón irónico. Joseph Paxton fue uno de los grandes urbanistas del siglo XIX: diseñó parques urbanos, amplios y agrestes, que prefiguraban la obra de Olmsted en América; concibió y planificó un completo plan de tráfico masivo para Londres, que incluía una red de ferrocarriles subterráneos, cuarenta años antes de que alguien se atreviera a construir un metro en cualquier lugar del mundo. También su Palacio de Cristal —especialmente en su instalación en Sydenham Hill, después de la Exposición— pretendía enriquecer las posibilidades de la vida urbana: sería un nuevo tipo de espacio social, un entorno arquetípicamente moderno que podría reunir todos los estratos sociales, fragmentados y opuestos, de Londres. Podría ser considerado como un brillante equivalente de los bulevares de París o las avenidas de San Petersburgo de los que notoriamente carecía Londres. Paxton se habría opuesto vehementemente a cualquier intento de utilizar su gran edificio en contra de la ciudad.

Sin embargo, en los últimos años del siglo XIX, Ebenezer Howard comprendió las posibilidades antiurbanas del tipo de estructura del Palacio de Cristal, explotándolas de manera mucho más eficaz que Chernichevski. La enormemente influyente obra de Howard, *Garden cities of tomorrow* (1898, revisada en 1902) desarrolló de manera muy poderosa y convincente la idea, ya implícita en Chernichevski y en las utopías francesas que él había leído, de que la ciudad moderna no sólo estaba degradada espiritualmente, sino que era económica y tecnológicamente obsoleta. Howard comparó insistentemente la metrópoli del siglo XX con la diligencia del siglo XIX, argumentando que el desarrollo suburbano era la clave tanto para la prosperidad material como para la armonía espiritual del hombre moderno. Howard percibió las posibilidades formales del Palacio de Cristal como invernáculo humano —inicialmente se inspiró en los invernaderos construidos por Paxton en su juventud—, para crear un ambiente supercontrolado; se apropió de su nombre y forma para una gran galería comercial y centro cultural acristalado, que sería centro del nuevo complejo suburbano *. *Garden cities of tomorrow* tuvo un impac-

* *Garden cities of tomorrow*, 1902 (MIT, 1965, con introducciones de F. J. Osborn y Lewis Mumford); sobre la metrópoli como una diligencia, p. 146; sobre el Palacio de Cristal como modelo suburbano, pp. 53-54, 96-98. Irónicamente, aunque el Pala-

to tremendo sobre los arquitectos, planificadores y constructores de la primera mitad del siglo XX, que concentraron todas sus energías en la producción de entornos «más agradables y ventajosos» que dejaran atrás la metrópoli turbulenta.

Nos llevaría demasiado lejos investigar con detalle la metamorfosis del Hombre del Subsuelo y el Palacio de Cristal en la cultura y la sociedad soviéticas. Pero por lo menos puedo sugerir cómo podría emprenderse tal exploración. Antes que nada, habría que señalar que la brillante primera generación de arquitectos y planificadores soviéticos, aunque no estaban de acuerdo en muchas cosas, creían casi unánimemente que la metrópoli moderna era una efusión del capitalismo totalmente degenerada, que debía desaparecer. Aquellos que pensaban que las ciudades modernas contenían algunas cosas dignas de ser conservadas eran tachados de antimarxistas, derechistas y reaccionarios [44]. En segundo lugar, incluso quienes estaban a favor de algún tipo de medio urbano coincidían en que la calle de la ciudad era totalmente perniciosa y tenía que desaparecer para ser reemplazada por un espacio público más abierto, más verde y presumiblemente más armonioso. (Sus argumentos eran parecidos a los de Le Corbusier, que hizo varios viajes a Moscú y fue sumamente influyente durante el primer período soviético.) La obra literaria más tajantemente crítica de la década soviética de 1920, la novela futurista y antiutópica de Evgeni Z[illegible]tin *Nosotros,* respondía manifiestamente al paisaje que se estaba creando. Zamiatin reencarna el Palacio de Cristal de Chernichevski y el vocabulario crítico de Dostoievski en un paisaje visionario brillantemente realizado de rascacielos de acero y vidrio y galerías acristaladas. El motivo dominante en el nuevo mundo cristalino de Zamiatin es el hielo, que para él simboliza la congelación del modernismo y la modernización en formas sólidas, implacables, devoradoras de vida. Frente a la frialdad y uniformidad de estas estructuras recién cristalizadas, y su clase dominante recién esclerotizada, el héroe y la heroína del futuro de Zamiatin invocan una visión nostálgica de «la avenida de *sus* días del siglo XX, una multitud confusa, ensordecedoramente estridente y abigarrada de personas, ruedas, animales, carteles, árboles, colores, pájaros». Zamiatin temía que la «nueva» modernidad de frío acero y uniformidad estuviera extinguiendo la «vieja» modernidad de la calle de la ciudad espontánea y vibrante [45].

cio de Cristal fue una de las características más populares del diseño ideal de Howard, los encargados [illegible] construcción de la primera Ciudad Jardín en Letchworth lo excluyeron del p[illegible] considerarlo poco [illegible]lés (Mr. Podsnap seguramente habría estado de acuer[illegible]asiado atrevidamente moderno y excesivamente caro. Lo sustituyeron por u[illegible] de mercado neomedieval que, dijeron, resultaba más «orgánica» (Fishman, [illegible]*topias in the twentieth century*, pp. 67-68).

[44] Véase Anatol[illegible]pp, *Town and revolution*, 1967, traducido al inglés por Thomas Burton, Braziller, 1970, y Kenneth Frampton, «Notes on Soviet urbanism, 1917-1932», en *Architect's Year Book*, n.° 12 (Londres, Elek Books, 1968), pp. 238-252. La idea de que el marxismo exigía la destrucción de la ciudad era, desde luego, una distorsión grotesca. Para una descripción concisa e incisiva de las complejidades y ambivalencias del marxismo en relación con la ciudad moderna, véase Carl Schorske, «The idea of the city in European thought: Voltaire to Spengler», 1963, reeditado en Sylvia Fava, comp., *Urbanism in world perspective*, Crowell, 1968, pp. 409-424.

Pero resultó que los temores de Zamiatin no se cumplieron al pie de la letra, aunque su espíritu se plasmó demasiado bien. La URSS, en sus comienzos, simplemente carecía de los recursos —capital, trabajo especializado, tecnología— para construir deslumbrantes palacios de cristal; pero, por desgracia, estaba lo suficientemente modernizada como para construir, mantener y extender las sólidas estructuras de un Estado totalitario. La auténtica reencarnación del Palacio de Cristal en el siglo XX acabó por producirse a medio mundo de distancia, en Estados Unidos. Allí, en la generación que siguió a la segunda guerra mundial, el edificio lírico y bellamente floreciente de Paxton surgiría, bajo formas disfrazadas pero reconocibles, infinita y mecánicamente reproducido en una legión de sedes de empresas y centros comerciales suburbanos de acero y vidrio que cubrieron el país [46]. Mucho se ha dicho recientemente, en una retrospectiva cada

[45] *We* [*Nosotros*, Barcelona, Seix Barral, 1970], de Zamiatin, escrito entre 1920 y 1927, ha sido traducido al inglés por Bernard Guilbert Guerney, e incluido en la excelente antología de Guerney *Russian literature in the Soviet period*, Random House, 1960. Es la fuente primordial tanto de *Un mundo feliz*, de Huxley, como de *1984*, de Orwell (Orwell reconoció su deuda; Huxley no), pero es inmensamente superior a ambas y una de las obras maestras modernistas del siglo.

Jackson, en *Dostoevsky's underground man in Russian literature*, pp. 149-216, ofrece una descripción fascinante de la importancia de *Memorias del subsuelo* para muchos escritores soviéticos que en la década de 1920 estaban empeñados en mantener vivo el espíritu crítico —Zamiatin, Yuri Olesha, Ilya Ehrenburg, Boris Pilnyak— antes de que la oscuridad estalinista los envolviera a todos.

[46] Alan Harrington parece haber sido el primero en explicitar esta conexión en su novela acerca del malestar extraurbano y colectivo, *Life in the Crystal Palace*, Knopf, 1959. Eric y Mary Josephson yuxtapusieron una selección del libro de Harrington con la primera parte de *Memorias del subsuelo* en su antología *Man alone: alienation in modern society*, Dell, 1962, *best-seller* entre los estudiantes norteamericanos en la década de 1960.

vez más angustiada, acerca de este estilo de edificación dominante. Lo único que importa aquí es que uno de sus impulsos fundamentales fue el deseo de escapar de la metrópoli moderna, «una multitud confusa, ensordecedoramente estridente y abigarrada de personas, ruedas, animales, carteles, árboles, colores, pájaros», para crear un mundo mucho más encerrado, controlado y ordenado. Paxton, un enamorado de la ciudad moderna, se espantaría si se encontrase en uno de los «campus» cristalinos y suburbanos de la IBM de nuestros días. Pero Chernichevski, casi con toda seguridad, sí se sentiría cómodo: precisamente son ambientes «más agradables y ventajosos», y en ello consistía su sueño de modernización.

Todo esto sugiere lo buen profeta que fue Dostoievski en verdad. Su visión crítica del Palacio de Cristal sugiere cómo hasta la expresión más heroica de la modernidad como aventura puede ser transformada en el emblema deplorable de la modernidad como rutina. A medida que el dinamismo de la posguerra llevaba al capital en Estados Unidos, Japón y Europa occidental —por un momento pareció que irresistiblemente— hacia la creación de un mundo de palacios de cristal, Dostoievski se hacía cada vez más importante para la vida moderna cotidiana, de un modo en que nunca antes lo fuera.

III. EL SIGLO XX: LA CIUDAD PROSPERA, LA CIUDAD DECAE

Intentar siquiera hacer justicia a los trastornos políticos y culturales de San Petersburgo en el medio siglo siguiente trastocaría irreparablemente la estructura de este libro. Pero vale la pena ofrecer al menos algunas imágenes de la vida y la literatura de la ciudad a comienzos del siglo XX, para mostrar algunas de las formas extrañas y trágicas en que evolucionaron los temas e impulsos de San Petersburgo del siglo XIX.

1905: más luz, más sombras

En 1905 San Petersburgo se ha convertido en un importante centro industrial, con cerca de 200 000 obreros fabriles, más de la mitad de los cuales han emigrado del campo desde 1890. Ahora las descripciones de los barrios industriales de la ciudad comienzan a tener un tono

preocupado: «Las fábricas rodeaban la ciudad como si fueran un anillo que en su abrazo estrechara el centro administrativo y comercial» [47]. Desde 1896, fecha de una huelga del textil notablemente coordinada y disciplinada que abarcó toda la ciudad, los obreros de San Petersburgo ocupan un lugar importante en el mapa político europeo.

Ahora, el domingo del 9 de enero de 1905, una inmensa multitud de esos obreros, compuesta por 200 000 hombres, mujeres y niños, avanza desde todas las direcciones hacia el centro de la ciudad, decidida a llegar al palacio donde terminan todas las avenidas de San Petersburgo. Están encabezadas por el apuesto y carismático padre Gapon, capellán de la Siderúrgica Putilov aprobado por el Estado y organizador de la Asamblea de Obreros Fabriles de San Petersburgo. Todos van explícitamente desarmados (los ayudantes de Gapon han registrado a los participantes y desarmado a algunos) y son contrarios a la violencia. Muchos llevan iconos y retratos enmarcados del zar Nicolás II, y la multitud canta «Dios salve al zar» en su marcha. El padre Gapon ha suplicado al zar que comparezca ante el pueblo reunido frente al Palacio de Invierno y que responda a sus necesidades, que lleva escritas en un pergamino:

> Señor: Nosotros, trabajadores y habitantes de la ciudad de San Petersburgo, de diversos rangos y condiciones, nuestras esposas, nuestros hijos, y nuestros desamparados ancianos padres, hemos acudido a vos, señor, en busca de justicia y protección. Nos hemos convertido en mendigos; somos oprimidos y cargados con un trabajo superior a nuestras fuerzas; no se nos reconoce como seres humanos y somos tratados como esclavos que deben soportar su amarga suerte en silencio. Todo lo hemos soportado, y se nos empuja cada vez más a las profundidades de la pobreza, la injusticia y la ignorancia. Estamos tan ahogados por la justicia y un gobierno arbitrario que no podemos respirar. ¡Señor, ya no nos queda fuerza! Nuestra resistencia toca a su fin. Hemos llegado a ese momento terrible en que la muerte es preferible a la prolongación de unos sufrimientos intolerables.
>
> Por estas razones hemos dejado el trabajo y hemos dicho a nuestros patronos que no lo reanudaremos hasta que satisfagan nuestras reivindicaciones.

La petición solicita entonces la jornada laboral de ocho horas, un salario mínimo de un rublo diario, la abolición de las horas extraordinarias obligatorias y no remuneradas y la libertad de los obreros para

[47] Citado en Zelnik, *Labor and society in Tsarist Russia*, p. 60.

organizarse. Pero estas primeras reivindicaciones van dirigidas fundamentalmente a los patronos, y sólo indirectamente al propio zar. Sin embargo, a continuación de éstas viene una serie de reivindicaciones políticas radicales que únicamente el zar podría satisfacer: una asamblea constituyente democráticamente elegida («Esta es nuestra solicitud fundamental; todo lo demás está basado en ella y sobre ella; es... la única medicina para nuestras dolorosas heridas»); garantías de libertad de expresión, prensa y reunión; procesos legales; un sistema de educación gratuita para todos; y finalmente, el término de la desastrosa guerra ruso-japonesa. Concluye la petición:

> Estas, señor, son nuestras necesidades fundamentales, por las cuales hemos acudido a vos. Venimos en busca de la última salvación. No rehuséis el auxilio a vuestro pueblo. Poned su destino en sus propias manos. Liberadlo de la intolerable opresión de los oficiales. Destruid el muro entre vos y vuestro pueblo, y permitidle que gobierne el país junto con vos...
>
> Ordenad y jurad la ejecución de estas medidas, y haréis que Rusia sea feliz y afamada, y vuestro nombre quedará grabado en nuestro corazón y en el corazón de la posteridad para siempre.
>
> Si vos no ordenáis y respondéis a nuestra súplica, moriremos aquí en esta plaza, ante vuestro Palacio. No tenemos otro lugar a dónde ir, ni ningún objetivo para hacerlo. Sólo tenemos dos caminos: uno que conduce a la libertad y la felicidad, el otro a la tumba... Que nuestras vidas sean un sacrificio por la sufriente Rusia. Ofrecemos este sacrificio sin resentimiento, con alegría [48].

El padre Gapon nunca llegó a leer esta petición al zar: Nicolás y su familia habían abandonado la capital apresuradamente, dejando a sus oficiales a cargo de la situación. Planeaban una confrontación muy

---

[48] Hay varias versiones de este documento, ninguna de ellas definitiva. He compuesto la anterior basándome en Bertram Wolfe, *Three who made a revolution*, 1948; Beacon, 1957, pp. 283-286, en la versión más extensa de Sidney Harcave, *First blood: the Russian revolution of 1905*, Macmillan, 1964. Véase también el fascinante relato de un participante, Solomon Schwarz, *The Russian Revolution of 1905*, Universidad de Chicago, 1967, pp. 58-72, 268-284.

Para el contexto de 1905 veáse, sobre el surgimiento económico e industrial en la década de 1890, Gerschenkron, *Economic backwardness in historical perspective*, pp. 124-133, y Portal, en *Cambridge economic history*, VI, pp. 824-843; sobre las explosiones políticas, Theodore van Laue, *Why Lenin? Why Stalin?*, capítulos 3 y 4; Richard Pipes, *Social democracy and the St. Petersburg labor movement, 1885-1897*, Harvard, 1963; Allan Wildman, *The making of a worker's revolution: Russian social democracy, 1891-1903*, Chicago, 1967.

diferente de la que esperaban los obreros. Al acercarse la multitud al palacio, un destacamento de 20 000 hombres completamente armados la rodeó para luego disparar a poca distancia contra los manifestantes. Nadie ha sabido jamás cuántos fueron los muertos de ese día —el gobierno aceptó 130; pero cálculos fiables llegaban al millar— pero de inmediato todos supieron que toda una época de la historia rusa había llegado a un brusco final y había comenzado una revolución.

Con los sucesos del «Domingo Sangriento», de acuerdo con Bertram Wolfe, «millones de mentes primitivas dieron un salto desde la Edad Media al siglo XX. Amorosa y reverentemente habían ido a poner sus problemas a los pies del Querido Padre Zar. Las balas y la sangre compartida barrieron cualquier vestigio de amor y credulidad. Ahora se sabían huérfanos que tendrían que resolver sus problemas por sí mismos». Este es el juicio general sobre el 9 de enero, y a grandes rasgos es correcto. Pero se equivoca al subestimar la evolución de la masa petersburguesa *antes* de las balas y la sangre. Trotski, en su relato como participante en la Revolución de 1905, describe la manifestación de Gapon como «el *intento de diálogo* entre el proletariado y la monarquía en las calles de la ciudad» [49]. La reivindicación por un pueblo de un diálogo con su gobernante en las calles no es obra de «mentes primitivas» ni de almas infantiles; es una idea que expresa tanto la modernidad de un pueblo como su madurez. La manifestación del 9 de enero es una forma de modernidad que nace del suelo peculiar de San Petersburgo. Expresa las necesidades y ambivalencias más profundas del pueblo llano que esa ciudad ha producido: su voluble mezcla de deferencia y desafío, de devoción ardiente hacia sus superiores y decisión igualmente ardiente de ser ellos mismos; su disposición a arriesgarlo todo, incluso sus vidas, por un encuentro directo en las calles, encuentro a la vez personal y político, mediante el cual serán finalmente —como decía el Hombre del Subsuelo en la década de 1860 y como repite la solicitud de Gapon a escala masiva en 1905— «reconocidos como seres humanos».

La contribución más original y duradera de San Petersburgo a la política moderna nació nueve meses más tarde: el sóviet, o consejo de los trabajadores. El Sóviet de Diputados Obreros de San Petersburgo irrumpió en la escena prácticamente de la noche a la mañana

---

[49] Wolfe, p. 286; Trotski, p. 1905, traducido al inglés por Anya Bostock, Vintage, 1972, p. 253, el subrayado es mío.

a comienzos de octubre de 1905. Tuvo una muerte prematura, con la Revolución de 1905, pero emergió nuevamente, primero en San Petersburgo y luego en toda Rusia, durante el año revolucionario de 1917. Ha sido la inspiración de los radicales y los pueblos oprimidos de todo el mundo a lo largo del siglo XX. Ha sido santificado por el nombre de la URSS, aunque es profanado por la realidad del Estado. Muchos de los que se han opuesto a la Unión Soviética en Europa del Este, incluyendo a los que se alzaron contra ella en Hungría, Checoslovaquia y Polonia, se han inspirado en una visión de lo que podría ser una auténtica «sociedad soviética».

Trotski, uno de los motores del primer Sóviet de San Petersburgo, lo describió como «una organización que tenía autoridad, y sin embargo no tenía tradiciones; que podía involucrar inmediatamente a una masa dispersa de miles de personas, sin tener prácticamente una maquinaria organizativa; que unía las corrientes revolucionarias existentes dentro del proletariado; que era capaz de iniciativa espontánea y autocontrol; y, lo más importante de todo, que podía salir de la clandestinidad en veinticuatro horas». El sóviet «paralizó el Estado autocrático mediante una huelga insurreccional», procediendo a «introducir su propio orden democrático libre en la vida de la población obrera urbana» [50]. Quizá sea la forma de democracia más radicalmente participativa desde la antigua Grecia. La descripción de Trotski, aunque algo idealizada, generalmente resulta acertada, salvo en un aspecto. Trotski dice que el Sóviet de San Petersburgo «no tenía tradiciones». Pero este capítulo debería haber dejado claro que el sóviet procede directamente de la rica y vibrante tradición petersburguesa de política individual, de política a través de encuentros personales directos en las calles y plazas de la ciudad. Todos los gestos valientes e inútiles de generaciones de oficinistas de San Petersburgo —«¡"Conmigo ajustarás cuentas!" y escapó precipitadamente»—, todas las manifestaciones «ridículas e infantiles» de los *raznochintsi* del subsuelo se ven reivindicadas aquí durante un corto lapso de tiempo.

Pero si 1905 en San Petersburgo es un año de enfrentamientos en la calle y de epifanías cara a cara, también es un año de profundización de las ambigüedades y los misterios, de ruedas dentro de otras ruedas, de puertas que giran sobre sí mismas y se cierran de golpe. No existe una figura más profundamente ambigua que la del propio padre Gapon. Gapon, hijo de campesinos ucranianos, vagabundo in-

[50] *Ibid.*, pp. 104-105, 252-253.

termitente y tolstoyano, organizó su sindicato, efectivamente, bajo los auspicios de la policía secreta. Zubatov, jefe de la sección moscovita, había desarrollado la idea de organizar a los trabajadores industriales en sindicatos moderados que encauzaran la cólera de los obreros hacia sus patronos, desviándola del gobierno; su experimento fue bautizado como «socialismo policial». Gapon fue un fichaje brillante y dispuesto. Sin embargo, tal como habían previsto los críticos de Zubatov, el agente policial se vio arrastrado por las necesidades y las energías de los obreros, y se esforzó en llevar el movimiento mucho más allá de los límites del decoro fijados por la policía. La propia fe ingenua de Gapon en el zar —no compartida por sus superiores, más mundanos y cínicos— contribuyó a impulsar a la ciudad y la nación hacia la desastrosa colisión del 9 de enero.

Nadie quedó más profundamente impresionado por los sucesos del Domingo Sangriento que Gapon, y nadie, al parecer, se inflamó más de ardor revolucionario de la noche a la mañana. Desde la clandestinidad y luego desde el exilio, emitió una serie de explosivos manifiestos. «¡Ya no hay zar!», proclamaba. Llamaba a usar «bombas y dinamita, el terror individual y el de masas, todo lo que pueda contribuir a una insurrección nacional». Lenin se encontró con Gapon en Ginebra (después de que Plejánov se negara a verlo) y quedó fascinado por su ingenuo radicalismo, intensamente religioso, mucho más típico de las masas rusas, diría Lenin más tarde, que su propio marxismo. Pero instó al cura a que leyera y estudiara para dar claridad y solidez a su pensamiento político y, sobre todo, para evitar que la adulación y la fama súbita lo desviaran.

Gapon, al ir a Ginebra, había esperado inicialmente utilizar su prestigio para unir a todas las fuerzas revolucionarias, pero no tardó en verse abrumado por sus peleas e intrigas sectarias. En ese punto, se embarcó con dirección a Londres, donde fue acogido como una celebridad, agasajado con banquetes por los millonarios y adorado por las damas de la alta sociedad. Consiguió reunir una gran cantidad de dinero para la causa revolucionaria, pero no supo qué hacer con él, puesto que no tenía ideas coherentes sobre lo que debía hacerse. Luego de un intento fallido de traficar con armas, se encontró aislado y desamparado y, a medida que la Revolución se estancaba gradualmente, cada vez más embargado por la depresión y la desesperación. A comienzos de 1906 regresó secretamente a Rusia... e intentó volver a la policía. Ofreció la delación de todos y cada uno a cambio de cuantiosas sumas de dinero; pero Pincus Rutenberg, uno de

sus más estrechos colaboradores durante y después de enero de 1905 (y coautor de su manifiesto), descubrió su doble juego y lo entregó a un tribunal secreto de trabajadores, que lo ajusticiaron en una casa solitaria de Finlandia en abril de 1906. Las masas siguieron venerando a Gapon, y durante años persistieron en la creencia de que había sido asesinado por la policía [51]. Historia digna de Dostoievski en sus momentos más tenebrosos: un Hombre del Subsuelo que sale a la luz durante un momento heroico, sólo para volver a hundirse, para hundirse más profundamente a causa de sus propios movimientos, y es finalmente enterrado.

Uno de los misterios persistentes de la historia de Gapon es éste: si la policía y el ministerio del Interior sabían lo que estaba haciendo en los días y semanas anteriores al 9 de enero, ¿por qué no impidieron la manifestación antes de que pudiera iniciarse —por ejemplo, arrestando a todos los organizadores— o bien por qué no presionaron al gobierno para que realizara un gesto conciliador que mantuviera a los obreros dentro de sus límites? Algunos historiadores creen que la policía, a finales de 1904, había llegado a relajar su vigilancia, confiando en que Gapon mantendría a los trabajadores a raya y subestimando estúpidamente la volubilidad de su propio agente, tanto como la de los obreros que estaban bajo su custodia. Otros argumentan, por el contrario, que la policía no sólo sabía lo que iba a ocurrir el 9 de enero, sino que quería que ocurriera, y de hecho incitó a Gapon y al gobierno para que permitieran que ocurriera, porque contribuyendo a hundir al país en un caos revolucionario, crearía un pretexto y una atmósfera adecuada para la draconiana represión y reacción que esperaba desencadenar.

Esta imagen de la policía zarista podría parecer absurda y paranoica, si no se hubiera probado, más allá de cualquier duda, que entre 1902 y 1908 subvencionó una ola de terrorismo político. Una rama secreta del populista Partido Socialrevolucionario, que llevó a cabo una serie de espectaculares asesinatos de altos oficiales —su víctima más destacada fue el gran duque Sergio, tío del zar y gobernador mi-

[51] Véase Wolfe, capítulo 16, sobre el «socialismo policial», y pp. 301-304 sobre Gapon después del 9 de enero, incluyendo su encuentro con Lenin; Harcave, *First blood*, pp. 24-25, 65-66, 94-95. Para la repercusión histórica de «¡Ya no hay zar!», Cherniavsky, *Tsar and people*, pp. 191-192, y todo el capítulo siguiente. Un relato muy vívido del final de Gapon se encuentra en Boris Nicolaevsky, *Aseff the spy: Russian terrorists and police stool*, Dubleday, Doran, 1934, pp. 137-148.

litar de Moscú— actuó siempre, sin que lo supieran sus miembros, bajo la dirección de un agente policial, Evni Azev, con el conocimiento y la connivencia de sus superiores. Lo que hace que la historia sea especialmente curiosa es que el asesinato más espectacular del grupo, y el único que consiguió el aplauso general del público fue el que tuvo por víctima a su propio patrón, el temido Viacheslav von Pleheve, el ministro del Interior del Zar, el funcionario encargado de la policía secreta y el hombre bajo cuyos auspicios se había formado el grupo. Entre los intentos de asesinato, Azev entregó muchos terroristas a la policía y al mismo tiempo puso a agentes policiales en manos de los terroristas. Finalmente las actividades de Azev fueron desenmascaradas en 1908, y toda la política (y la mística) del terrorismo quedó decisivamente desacreditada entre la izquierda. Pero ello no impidió que otro agente policial, nuevamente actuando bajo un disfraz revolucionario, asesinara a otro ministro del Interior, Peter Stolipin, en el verano de 1911.

Azev, otro personaje propio de Dostoievski, ha sido fuente de inagotable fascinación para todo el que ha estudiado el período revolucionario de 1905. Pero nadie ha conseguido jamás seguir el hilo de sus notables maquinaciones, ni ha penetrado en el centro —si es que había tal centro— de su personalidad [52]. Pero el hecho de que sus ini-

[52] Véase, por ejemplo, *Aseff the spy*, de Nicolaevsky, citado en nota 51; Michael Florinsky, *Russia: a history and an interpretation*, 1947; Macmillan, 1966, II, pp. 1153-1154, 1166-1167, 1172, 1196, 1204; Wolfe, pp. 266, 479; y el fascinante relato contemporáneo (1911) de Thomas Masaryk, en su estudio clásico, *The spirit of Russia*, I, pp. 193-194; II, pp. 299-300, 364-369, 454-458. Masaryk ofrece un amplio análisis de la filosofía y la visión del mundo del terrorismo ruso, y distingue el nihilismo y la desolación existencial de Azev y sus contemporáneos del abnegado idealismo humanista de la generación de *Zemlya i Volya*.

Masayik está particularmente intrigado por el lugarteniente de Azev, Boris Savinkov, quien, poco después de retirarse de la escena (temporalmente, como luego se vería), publicó dos novelas que recreaban vívidamente el mundo interior de los terroristas. Las novelas, publicadas bajo el nombre de V. Ropshin y tituladas *El caballo pálido* y *El cuento de lo que no fue*, traducción al inglés en 1918-19 como *The pale horse* y *The tale of what was not*, causaron sensación en Europa; se sabe que influyeron en Lukács, Ernst Bloch y otros intelectuales centroeuropeos para que dieran el «paso» hacia el bolchevismo. Véase *The spirit of Russia*, II, pp. 375-377, 444-461, 474, 486, 529, 535, 546, 581. Véase también la obra reciente de Michael Löwy, *Georg Lukács: from Romanticism to Bolshevism*, 1976; traducido del francés al inglés por Patrick Camiller, Londres, New Left Books, 1979, *passim;* y Andrew Arato y Paul Breines, *The young Lukács and the origins of Western Marxism*, Continuum, 1979. Masaryk, como Lukács unos pocos años más tarde, compara extravagantemente a Savinkov con Ivan Karamazov y el Fausto de Goethe.

ciativas criminales, cuya finalidad era paralizar al gobierno y sumir al país en el caos, emanaran del propio gobierno, confirma una argumentación que hacía yo anteriormente en este libro: que el nihilismo de los revolucionarios modernos es una pálida sombra del nihilismo de las fuerzas del orden. La única cosa que está clara en relación a Azev, a los agentes dobles como él y a sus patrocinadores oficiales, es que conjuntamente crearon una atmósfera política totalmente envuelta en el misterio, una atmósfera en que cualquier cosa podía resultar ser todo lo contrario, en que la acción era desesperadamente necesaria, aun cuando el significado de cada acción fuera fatalmente oscuro. En este punto, la reputación tradicional de San Petersburgo como ciudad espectral y superreal adquirió un nuevo carácter urgente e inmediato.

El Petersburgo *de Biely: el pasaporte fantasma*

Esta ciudad superreal sirve de inspiración a la novela de Andrei Biely, *Petersburgo*, localizada en el clímax de la Revolución de 1905, escrita y publicada entre 1913 y 1916, revisada en 1922. Nunca se ha permitido que esta novela llegue al público en la Unión Soviética, y sólo recientemente ha comenzado a llegar en Estados Unidos [53]. Durante años su reputación se basó en las alabanzas de la vanguardia de refugiados: por ejemplo, Nabokov la consideraba, junto con el *Ulises* de Joyce, la *Metamorfosis*, de Kafka y la *Búsqueda*, de Proust, «una

Tanto los bolcheviques como los mencheviques condenaron unánimemente el terrorismo de izquierdas, como es obligación de todo buen marxista, y sugirieron que estaba instigado por la policía. Por otra parte, hay que señalar que la policía también tenía sus agentes entre sus dirigentes máximos. Véase, por ejemplo, Wolfe, «The case of Roman Malinovsky», pp. 534-558.

[53] En 1960 apareció una traducción inglesa de John Cournos (Grove Press), pero no atrajo la atención que merecía y estuvo agotada durante muchos años. Sin embargo en 1978 apareció una nueva traducción de Robert Maguire y John Malmstad (Indiana University Press) con abundantes notas históricas y críticas y un análisis particularmente interesante del aspecto urbano de la novela, incluyendo la historia, el folklore, mapas e indicaciones de utilidad para viajeros de San Petersburgo sacados del Baedeker de 1913. El éxito de esta nueva edición parece haber inducido a Grove Press a reeditar la traducción de Cournos. El hecho de que los lectores norteamericanos puedan ahora elegir entre dos versiones de *Petersburgo* presagia un buen futuro para la novela en este país. He usado la traducción de Maguire-Malmstad; las citas entre paréntesis, en mi texto, designan el capítulo y el número de página. [Versión castellana: *Petersburgo*, Madrid, Alfaguara, 1981].

de las grandes obras maestras de la prosa del siglo XX». Un lector que no sepa ruso no puede evaluar seriamente la prosa de Biely; pero la traducción muestra, sin lugar a dudas, que el libro es una obra maestra, digna de las tradiciones más altas de la literatura moderna.

Una ojeada al azar a cualquier página de *Petersburgo* de Biely revelará que es, evidentemente, una obra modernista. No contiene una voz narrativa unificada, como casi toda la literatura del siglo XIX, sino que avanza, a través de saltos, atajos y montajes. (En términos rusos es contemporánea y está relacionada con Maiakovski y los futuristas en poesía, con Kandiski y Malevitch, Chagall y Tatlin en pintura y artes visuales. Se adelanta a Eisenstein, Rodchenko y al constructivismo en unos pocos años.) Está compuesta casi enteramente por fragmentos quebrados y desgarrados: fragmentos de la vida política y social en las calles de la ciudad, fragmentos de la vida interior de las gentes de esas calles, deslumbrantes saltos hacia adelante y hacia atrás entre ellos (*soubresauts de conscience*, como decía Baudelaire). Sus planos de visión, como los de la pintura cubista y futurista, están hechos añicos y torcidos. Hasta la puntuación de Biely se salta las reglas; las frases se parten por la mitad, en tanto que las comas, los signos de interrogación y de exclamación flotan por sí solos, en medio de la página, perdidos en un espacio vacío. Nosotros, los lectores, somos mantenidos en un desequilibrio constante; debemos esforzarnos línea a línea y momento a momento por comprender dónde estamos y qué está sucediendo. Pero el carácter fantástico y caótico del estilo de Biely no es un fin en sí mismo: Biely nos está obligando a experimentar la atmósfera deslumbrante pero mistificadora en que los habitantes de San Petersburgo en 1905 estaban forzados a vivir:

> San Petersburgo es la cuarta dimensión que no está indicada en los mapas... Al compilar los libros de consulta, no es costumbre mencionar que *nuestra* capital pertenece al país de los espíritus. Karl Baedeker no dice nada de ello. Un hombre de provincias que no ha sido informado de esto sólo toma en cuenta el aparato administrativo visible; no tiene un pasaporte fantasma [5.205-207]

Estas imágenes sirven para definir la novela como una especie de mapa o Baedeker cuadridimensional, como un pasaporte fantasma. Pero ello significa que *Petersburgo* es a la vez una obra del realismo tanto como del modernismo. Su triunfo muestra cómo el realismo en la literatura y el pensamiento deberá evolucionar hacia el modernismo,

si quiere captar las realidades de la vida moderna que se despliegan, se fragmentan, se descomponen, se hacen cada vez más fantasmales [54].

Si *Petersburgo* es una obra modernista, y realista, también es una novela de tradiciones, de tradiciones petersburguesas. Cada página está empapada de las tradiciones acumuladas de la historia, la literatura y el folklore de la ciudad. Figuras reales e imaginarias —Pedro el Grande y varios de sus sucesores, Pushkin, su empleado y su Jinete de Bronce, los abrigos y las narices de Gogol, hombres superfluos y Hamlets rusos, dobles y demonios, zares que fueron asesinos y asesinos de zares, decembristas, el Hombre del Subsuelo, Anna Karenina, Raskolnikov, junto con persas, mongoles, el Holandés Errante y muchos otros— no sólo asedian el espíritu de los personajes de Biely, sino que llegan a materializarse en las calles de la ciudad. En ciertos momentos parece que el libro está a punto de hundirse bajo el peso acumulado de las tradiciones petersburguesas; en otros momentos parece que el libro va a estallar en pedazos bajo la creciente presión de esas tradiciones. Pero el problema que impregna la obra también perturba a la ciudad: los propios ciudadanos de San Petersburgo son desquiciados y aplastados por el peso y la intensidad de las tradiciones de su ciudad, incluyendo su tradición de rebeldía.

Los principales personajes de Biely son: Apollon Apollonovich Ableujov, un alto funcionario imperial inspirado a grandes rasgos en el frío y siniestro ultrarreaccionario Konstantin Pobedonostsev, ideólogo de la extrema derecha de finales de siglo, patrocinador de pogromos; su hijo Nikolai, joven agraciado, lánguido, imaginativo y débil, dentro de la tradición del hombre superfluo, que alterna entre el abatimiento y la meditación en su habitación, entre aparecer con extraños atavíos que asombran a la alta sociedad y redactar artículos sobre la destrucción de todos los valores; Alexander Dudkin, un pobre y ascético *raznochinets*, intelectual y miembro de la clandestinidad revolucionaria; y el misterioso Lippanchenko, agente doble inspirado a rasgos generales en Azev (que utilizó el nombre de Lipchenko como uno de sus alias), que urde la siniestra intriga que da a la narración de Biely mucha de su fuerza motriz; y finalmente, bullendo y girando en torno a todos ellos, empujándolos y tirando de ellos, la propia ciudad de San Petersburgo.

[54] Donald Fanger, inteligentemente, sitúa a *Petersburgo* dentro de la ciudad de la ficción modernista rusa: «The city of Russian modernist fiction», en *Modernism*, compilado por Malcolm Bradbury y James MacFarlane, Penguin, 1976, pp. 467-480. Sobre el tema omnipresente del «fantasma» de Biely y su importancia política, véase Lubomir Dolezel, «The visible and the invisible Petersburg», en *Russian Literature*, VII, 1979, pp. 465-490.

Para un análisis general, en el volumen *Modernism* de Penguin, véanse los interesantes ensayos de Eugene Lampert, «Modernism in Russia: 1893-1917» y de G. M. Hyde, «Russian futurism» y «The poetry of the city»; la compilación de George Gibian y H. W. Tjalsma, *Russian modernism: culture and the avant-garde, 1890-1930*, Cornell, 1976; y Robert C. Williams, *Artist in Revolution: portraits of the Russian avant-garde, 1905-1925*, Indiana, 1977.

La Nevski Prospekt sigue siendo en 1905 misteriosa y adorable, y todavía evoca respuestas líricas: «Por la tarde la avenida está inundada de una ardiente ofuscación. En el medio, a intervalos regulares, cuelgan como manzanas las luces eléctricas. A lo largo de las aceras juega el cambiante resplandor de los rótulos de las tiendas. Aquí el destello súbito de luces de rubí, allí el destello de las esmeraldas. Un momento más tarde, los rubíes están allí y las esmeraldas aquí» (1,31). Y la Nevski sigue siendo, como en tiempos de Gogol o Dostoievski, la línea de comunicación de Petersburgo. Sólo que ahora, en 1905, corre por ella otra clase de mensajes. Primordialmente vienen de la clase obrera consciente e intensamente activa de la ciudad:

> Petersburgo está rodeada de un anillo de fábricas con muchas chimeneas.
>
> Un enjambre de muchos miles de personas se dirige penosamente hacia ellas cada mañana, y los suburbios se abarrotan. Todas las fábricas estaban entonces [octubre de 1905] en un estado de terrible agitación. Los obreros se habían convertido en tipos sospechosos y charlatanes. Entre ellos circulaban revólveres Browning. Y algo más.
>
> La agitación que rodeaba entonces a Petersburgo comenzó a penetrar en los centros mismos de la ciudad. Primero se apoderó de las islas, para luego cruzar los puentes de Liteni y Nikolaevski. En la Nevski Prospekt circulaba un miriápodo humano. No obstante, la composición del miriápodo había variado; y un observador podía advertir ahora la aparición de un raído sombrero de piel negra de los campos ensangrentados de Manchuria [soldados desmovilizados de la guerra ruso-japonesa]. Hubo una notable disminución del porcentaje de chisteras que circulaban. Ahora se oían los inquietantes gritos contra el gobierno de pilluelos callejeros que corrían de la estación de ferrocarril al Almirantazgo agitando sus andrajos.

Además, ahora se puede escuchar en la Nevski el sonido más raro, un murmullo débil, imposible de localizar, «la misma nota molesta, "¡Oooo-oooo-ooo!"... Pero ¿se trataba de un sonido? Era el sonido de algún otro mundo». Y «tenía una extraña fuerza y claridad» en

ese otoño de 1905 (2,51-52; 7,224). Es una imagen rica y compleja; pero uno de sus significados cruciales apunta hacia el «otro mundo» de la clase obrera petersburguesa, que ahora, en 1905, está decidida a afirmar su lugar en «este mundo», el mundo de las avenidas y los palacios del centro de la ciudad y el Estado. «¡No permitáis que la multitud de sombras avance desde las islas!», exige al gobierno, y se exige a sí mismo el senador Ableujov (1,13); pero en 1905, el grito de su corazón es inútil.

Veamos cómo coloca Biely a sus figuras en este paisaje. Su primera escena dramática es una versión de lo que he llamado la escena primaria de *Petersburgo:* el encuentro entre el oficinista y el oficial, entre la clase alta y los *raznochintsi* en la Nevski Prospekt (1,10-14). La versión de Biely de esta escena arquetípica muestra lo mucho que ha cambiado la vida de San Petersburgo desde los días del Hombre del Subsuelo. Se nos dice que el senador Ableujov ama la Nevski: «La inspiración se apoderaba del alma del senador cada vez que el cubo lacado [de su carruaje] enfilaba la Nevski. Allí era visible la numeración de las casas. Y la circulación continuaba. Allí, desde allí, en los días claros, desde lejos, muy lejos, llegaba el brillo cegador del oro de la aguja [del Almirantazgo], las nubes, el rayo carmesí de la puesta de sol». Pero descubrimos que la ama de un modo peculiar. Ama las abstractas formas geométricas de la avenida: «Sus gustos se inclinaban por la armónica simplicidad de aquéllas. Más que nada amaba la avenida rectilínea; esta avenida le recordaba el transcurso del tiempo entre dos puntos», pero no puede soportar a las personas reales que están en ella. Así, en su carruaje «meciéndose suavemente en los cojines de raso de su asiento», siente alivio al estar «separado de la escoria de las calles por cuatro paredes perpendiculares. Así estaba aislado de las personas y de las cubiertas rojas de los harapos húmedos y míseros que se vendían justamente en la esquina».

Vemos aquí a la burocracia zarista en su última fase, tratando de dejar atrás su pasado oscurantismo para poder desarrollar el país de acuerdo con métodos e ideas racionales. Pero desgraciadamente este racionalismo está suspendido en el vacío: se para en seco ante cualquier intento de tratar racionalmente con la miríada de personas que ocupan su vasto espacio rectilíneo. Aislado de la «escoria de las calles» en la Nevski, el senador comienza a pensar en «las islas», el emplazamiento de las fábricas de San Petersburgo y de su proletariado más concentrado, y llega a la conclusión de que «las islas deben ser aplastadas». Reconfortado por este pensamiento, se deja llevar por ensueños, rapsodias cósmicas de avenidas rectilíneas «que se extienden hasta los abismos del universo en planos de cuadrados y cubos».

Mientras el senador sigue flotando en su ensueño,

Súbitamente su cara se contrajo y comenzó a crisparse; sus ojos bordeados de azul se revolvieron convulsivamente. Sus manos volaron hacia su pecho. Y su torso se tambaleó hacia atrás, mientras su chistera golpeaba la pared y caía en su regazo.

Contemplando las siluetas que fluían, Apollon Apollonovich las comparó con puntos brillantes. Uno de esos puntos se desprendió de su órbita y se lanzó hacia él a una velocidad vertiginosa, tomando la forma de una inmensa esfera carmesí.

Estamos casi tan conmocionados como el propio senador: ¿qué ha ocurrido? ¿Le han disparado? ¿Su coche ha sido alcanzado por una bomba? ¿Se está muriendo? Con divertido alivio descubrimos que no ha sucedido nada de esa índole. Lo único que ha ocurrido es que, «inmovilizado por una riada de vehículos, el carruaje se ha detenido en un cruce. Un torrente de *raznochintsi* se había aplastado contra el carruaje del senador, destruyendo la ilusión de que, al volar a lo largo de la Nevski, volaba a billones de kilómetros del miriápodo humano». En este punto, atascado en medio del tráfico, «entre los sombreros de hongo percibió la mirada de un par de ojos. Y esos ojos expresaban lo inadmisible. Reconocieron al senador y, habiéndolo reconocido, se enfurecieron, se dilataron, se encendieron y llamearon».

Lo más destacado de este encuentro, especialmente si lo comparamos con los encuentros callejeros del pasado en San Petersburgo, es la actitud defensiva de la clase dominante. Este alto funcionario retrocede asustado ante los ojos de un oscuro *raznochinets,* como si el otro lo pudiera matar con la mirada. Ahora bien, es cierto que en el ambiente de 1905 los funcionarios imperiales tenían buenas razones para temer atentados contra sus vidas, hasta de su propia policía. Pero Ableujov, como muchos de sus colegas en la vida real, va más allá de un temor racional: parece pensar que cualquier contacto con sus súbditos, incluso el contacto visual, resultaría letal. Pese a que los Ableujov todavía dominan Rusia, conocen la precariedad de su control del poder y la autoridad. De allí que el senador en su carruaje, por la Nevski, se sienta tan vulnerable como ese pobre empleado, el señor Goliadkin, medio siglo antes, expuesto a la mirada fatal de cualquier malvado peatón.

Hasta cuando el senador retroceda ante los ojos del *raznochinets*, tiene la vaga sensación de que ha visto esos ojos en alguna parte. Efectivamente no tarda en recordar, con gran espanto por su parte, que los ha visto en su propia casa. Porque Nikolai, el hijo del senador, precisamente se ha vinculado a las personas y las experiencias que más teme su padre. Ha abandonado su fría mansión de mármol y vaga por las calles, las tabernas sórdidas, los sótanos de San Petersburgo, en busca de «otro mundo» más vibrante y auténtico que el suyo. Allí se ha encontrado con Dudkin, preso político fugado muchas veces —es conocido como el «Inaprensible»— que vive oculto en una choza miserable en la isla de Vasilievski. Dudkin, que introduce a Nikolai en la clandestinidad revolucionaria, representa una fusión precaria y altamente explosiva de todas las tradiciones revolucionarias de San Petersburgo y de todas las tradiciones del Hombre del Subsuelo. En su choza no sólo recibe la visita de revolucionarios y agentes policiales —y de agentes dobles y triples— sino también de visiones alucinantes del diablo y de la figura en bronce de Pedro el Grande, que lo bendice como a su hijo.

Dudkin y Nikolai se hacen amigos; se entregan juntos a interminables relatos de sus experiencias extracorporales y de su angustia existencial. Aquí, por fin, vemos una especie de intimidad y reciprocidad, extraña pero auténtica, entre el oficial y el empleado de San Petersburgo. Pero este modesto triunfo abre paso al desastre, pues en tanto que Nikolai descubre un revolucionario genuino, él es descubierto por uno falso y monstruoso, Lippanchenko. Lippanchenko —que, recordemos, trabaja secretamente para la policía— explota su cólera, su culpa y su debilidad interior, y lo intimida para que acepte asesinar a su padre con una bomba que instalará en la casa que comparten. Esta bomba, construida dentro de una lata de sardinas, ha sido diseñada para estallar veinticuatro horas después de haber sido instalada. Mientras las vidas de una docena de personajes desesperados se desarrollan simultáneamente, junto con la Revolución que los abraza a todos (y abraza más estrechamente a sus enemigos), sabemos que la bomba instalada en el estudio del senador está haciendo tictac, y su movimiento inexorable da a esta novela inmensamente compleja una unidad de tiempo y acción precisa y terrible.

Es imposible hacer aquí algo más que sondear el texto de *Petersburgo* en unos pocos puntos elegidos arbitrariamente, a fin de explorar la rica interrelación entre la población de la ciudad y su ambiente en un momento en que el pueblo y el paisaje urbano pasan ambos

por un estado de insurrección radical y se adentran en lo desconocido. Tomemos una escena que transcurre hacia la mitad del libro (5,171-184), en un punto en que Nikolai se ha retractado en su fuero interno del trato hecho, pero carece del valor para anularlo por su cuenta. (Por supuesto, la bomba está haciendo tictac.) Se dirige a las islas en buscas de Dudkin, para maldecirle histéricamente por obligar a un hombre a cometer un acto tan atroz. Pero resulta que Dudkin no sabe nada de la trama, y se siente tan horrorizado como él. Podría ser que Dudkin estuviera aún más profundamente desazonado: primero porque el crimen en sí es monstruoso —puede que sea un nihilista metafísico, pero insiste, en lo que respecta a las vidas humanas concretas hace una diferencia—; segundo, porque la trama parricida muestra, o bien que el Partido está siendo utilizado y traicionado, de una manera que podría destrozarlo como fuerza política, o bien que, sin que él lo haya notado, el Partido se ha vuelto arteramente cínico y corrompido de la noche a la mañana; finalmente —y el nombre del agente que dio a Nikolai la orden terrible, «el Desconocido», subraya esto— esto sugiere que Dudkin realmente no sabe lo que está ocurriendo en un movimiento al que ha dedicado toda su vida y fuera del cual no tiene vida alguna. La revelación de Nikolai no sólo ofende su sentido de la decencia sino que también destruye su sentido de la realidad. Los dos hombres cruzan, tambaleándose en su delirio, el puente Nikolaevski, confundidos al encontrarse en medio de las ruinas de un mundo que creían compartir:

«El Desconocido», insistía el burlado Nikolai Apollonovich, «es tu camarada de Partido. ¿Por qué estás tan sorprendido? ¿Qué te sorprende?»

«Pero yo te aseguro que no existe un *Desconocido* en el Partido.»

«¿Qué? ¿No hay un Desconocido en el Partido.»

«No tan alto... No.»

«Durante tres meses he estado recibiendo notas.»

«¿De quién?»

«De él.»

Cada uno de ellos fijaba sus ojos muy abiertos en el otro, y el uno los cerró horrorizado, mientras una sombra de débil esperanza vacilaba en los ojos del otro.

«Te aseguro, bajo mi palabra de honor, que no he tenido parte alguna en este asunto.»

Nikolai Apollonovich no le cree.

«Entonces, ¿qué significa todo esto?»

En este punto, mientras cruzan el Neva, el paisaje comienza a sugerir sus propios significados; los dos hombres captan estas sugerencias y las desarrollan. Conducen en direcciones diferentes, pero ambas vías son poco prometedoras.

«Entonces, ¿qué significa todo esto?»
Y [Nikolai] miró con ojos que no veían a todos los rincones de la calle.
¡Cuánto había cambiado la calle y cuánto la habían cambiado estos días penosos!
El viento de la costa soplaba desgajando las últimas hojas, y todo eso ya lo sabía de memoria Alexander Ivanovich:
Habrá, oh sí, habrá días sangrientos llenos de horror. Y entonces, todo se vendrá abajo. ¡Oh remolino, oh torbellino de los últimos días!

Para Nikolai, este mundo se está acabando, está perdiendo su color y vibración, hundiéndose en la entropía. Para Dudkin, está estallando, precipitándose hacia un choque apocalíptico. Para ambos, no obstante, deriva hacia la muerte, y permanecen juntos, el pobre *raznochinets* y el hijo del alto funcionario, unidos por el sentimiento de estar condenados a la pasividad, tan desamparados como hojas en una tormenta. Para ambos, la declinación del año 1905 presagia la muerte de todas las esperanzas que ese año revolucionario hiciera nacer. Sin embargo, deben resistir y abordar la crisis con que se enfrentan más resueltamente que nunca —mientras sigue el tictac de la bomba— para salvar los restos de vida y honor que todavía puedan ser salvados.
Pero ahora, al pasar frente al Palacio de Invierno y entrar en la Nevski Prospekt, el dinamismo de la calle los golpea con fuerza alucinante.

Rodando hacia ellos, calle abajo, venían enjambres de sombreros de hongo.
Rodando hacia ellos venían chisteras y airones de plumas de avestruz.
De todas partes surgían narices.
Narices como picos: de águila y de gallo, de pato y de pollo; y —etcétera, etcétera— verdosas, verdes y rojas. Rodando hacia ellos insensata, rápida, profusamente.
«En consecuencia, ¿supones que el error se ha deslizado en todo?»
... Alexander Ivanovich abandonó la contemplación de las narices.
«No es el error, sino el charlatanismo de la especie más vil lo que hay en todo esto. Se ha seguido adelante con este absurdo a fin de ahogar la acción pública del Partido.
«Ayúdame, entonces...»
«Una burla inaceptable», le interrumpió Dudkin, «hecha de chismorreos y fantasmas.»

Los sombreros y narices que flotan son un toque maravillosamente gogoliano, y desde «La nariz» y «Nevski Prospekt» de Gogol forman parte vital del folklore cómico de San Petersburgo. En este momento, sin embargo, en la atmósfera sumamente cargada de octubre de 1905, las imágenes tradicionales adquieren nuevos y amenazadores significados: balas y proyectiles que vuelan hacia Dudkin y Nikolai; insinuaciones de personas destrozadas, emocionalmente, como estos dos hombres, y físicamente, como las personas que una bomba ha despedazado. La Nevski les lanza todavía más significados: los habitantes de San Petersburgo que se metamorfosean en animales y pájaros, masas humanas que se convierten en enjambres de insectos; formas humanas que se disuelven en burbujas de color puro —«verdoso, verde y rojo»— como sucede, mientras Biely escribe, en el arte de vanguardia de la década de 1910. Dudkin toma la mano de Nikolai y le promete resolver un misterio que todavía no ha empezado siquiera a comprender, y mientras se detiene y estrecha la mano, su mundo experimenta una conversión, todavía más radical, en una especie de cieno original:

Todos los hombros formaban un sedimento viscoso que fluía lentamente. El hombro de Alexander Ivanovich se pegó al sedimento y, por así decirlo, fue absorbido por él. De acuerdo con las leyes de la integridad orgánica del cuerpo, siguió al hombro y así se vio arrojado a la Nevski.
¿Qué es un grano de caviar?
Allí el cuerpo de cada uno de los individuos que se deslizan por el pavimento se convierte en el órgano de un cuerpo general, un grano de caviar individual, y las aceras de la Nevski son como las superficies de un bocadillo abierto. El pensamiento individual fue succionado por la actividad cerebral del miriápodo que circulaba por la Nevski [...]. El sedimento pegajoso se componía de segmentos individuales; y cada segmento individual era un torso.
En la Nevski no habían personas, sino un miriápodo que se arrastraba y rugía. El espacio húmedo vertía una miriadistinción de voces en una miriadistinción de palabras. Todas las palabras se confundían y de nuevo se entrelazaban en una frase; y la frase parecía carente de sentido. Se cernía sobre la Nevski como una negra neblina de espectros.
Y, crecido con estos espectros, el Neva rugía y bramaba entre sus enormes diques de granito.

Desde Gogol hemos estado oyendo que la Nevski es un catalizador y una línea de comunicación de las fantasías de mundos y vidas a-

ternos. Biely nos hace sentir cómo, en un año de esperanzas radicales y realidades terribles, esta calle puede generar una nueva superrealidad: una visión de sí misma como pantano original en el que el angustiado individuo moderno podrá sumirse y subsumirse, olvidar su personalidad y su política, y ahogarse.

Pero Biely no permite que Dudkin se ahogue: Nikolai lo sigue y lo saca de la corriente en la que casi se había perdido. «¿Entiendes? ¿Me entiendes, Alexander Ivanovich? La vida se ha estado moviendo» —no está claro si este humor negro se supone que es de Nikolai o meramente de Biely— «en la lata. El mecanismo ha estado haciendo tictac de modo extraño». Al comienzo Dudkin, medio sumergido todavía en el pantano de la Nevski, no tiene la menor idea de lo que Nikolai le está diciendo. Pero cuando escucha que Nikolai ha activado la bomba, alza sus manos horrorizado y grita: «¿Qué has hecho? ¡Lánzala al río de inmediato!».

El encuentro y la escena podrían fácilmente terminar aquí. Pero Biely ha aprendido de Dostoievski el arte de construir escenas con una serie aparentemente interminable de clímax y finales, escenas que, justo cuando los personajes y el lector parecen estar a punto de llegar a una resolución, obligan una y otra vez a todas las partes a actuar a un ritmo frenético. Igualmente importante, además, es que Biely está decidido a mostrarnos que las escenas reales de *Petersburgo* en 1905 no se resuelven en los puntos en que parecería lógico que lo hicieran. Si el encuentro entre Nikolai y Dudkin terminara en este momento, llevaría a una resolución no solamente dramática, sino también humana. Pero ni San Petersburgo, ni *Petersburgo* están dispuestos a permitir que sus personajes se esfumen sin haber luchado.

Lo que mantiene la continuidad de esta escena, marcada por el tictac de la bomba, es la nueva transformación experimentada súbitamente por Nikolai. Comienza a hablar, de manera casi acariciante, sobre la bomba como un sujeto humano: «Estaba, ¿cómo lo diría? muerta. Giré la llavecita y sabes, hasta comenzó a sollozar, te lo aseguro, como un cuerpo que está siendo despertado... Me hizo un gesto... Se atrevió a decirme algo». Finalmente, confiesa embelesado: «Me convertí en la bomba, con un tictac en mi vientre». Este extraño lirismo sobresalta al lector, y nos obliga a preocuparnos seriamente por la salud mental de Nikolai. Para Dudkin, sin embargo, el monólogo de Nikolai tiene una seducción fatal: es otro pantano imaginativo en el que puede hundirse, para librarse del terror que lo embarga. Los dos hombres se dejan llevar por la corriente de conciencia y

libre asociación sobre su tema favorito —y terreno común último—: la sensación de desesperación existencial. Nikolai hace una descripción interminable (e involuntariamente cómica) de sus sentimientos de inexistencia: «En lugar de los órganos de los sentidos, había un cero. Yo era consciente de algo que ni siquiera era un cero, sino un cero menos algo, digamos cinco, por ejemplo». Dudkin actúa como una combinación de sabio metafísico y terapeuta psicoanalítico, dirigiendo a Nikolai hacia diversas teorías místicas y hacia las situaciones específicas de su infancia. Después de varias páginas en esta vena, ambas partes están felizmente perdidas, como aparentemente desean estar.

Finalmente, no obstante, Dudkin sale del pantano que comparten y trata de dar a las efusiones líricas de desesperación de Nikolai, algún tipo de perspectiva:

«Nikolai Apollonovich, has estado sentado sobre tu Kant en una habitación cerrada y mal ventilada. Te ha azotado una borrasca. La has escuchado cuidadosamente, y lo que has oído es a ti mismo. En cualquier caso, tus estados de ánimo ya han sido escritos y están sujetos a observación.»

«¿Dónde, dónde?»

«En la ficción, en la poesía, en la psiquiatría, en la investigación de lo oculto.»

Alexander Ivanovich sonrió ante la ignorancia de este escolástico mentalmente desarrollado, y continuó.

En este punto Dudkin hace un comentario extremadamente importante, que fácilmente puede perderse en medio de la pirotecnia retórica e intelectual, pero que ilumina el sentido general y la estrategia de *Petersburgo*, sugiriendo la versión última de Biely de lo que deberían ser la literatura y el pensamiento modernos. Dudkin dice:

«Desde luego un modernista lo llamaría la sensación del abismo, y buscaría la imagen que corresponda a la sensación simbólica.»

«Pero eso es una alegoría.»

«No confundas la alegoría con el símbolo. La alegoría es un símbolo que se ha convertido en moneda corriente. Por ejemplo, la interpretación habitual de tu [sensación de estar] "fuera de ti". Un símbolo es tu acto de apelar a lo que experimentaste allí, a propósito de la lata.»

Seguramente Dudkin habla en este momento por Biely y ofrece una interpretación brillante e irresistible del modernismo. En primer lu-

gar, el modernismo se preocupa de los peligrosos impulsos que se conocen como la «sensación del abismo». En segundo lugar, la imaginativa visión modernista tiene sus raíces en imágenes, no en abstracciones; sus símbolos son directos, particulares, inmediatos, concretos. Finalmente, está vitalmente interesada en la exploración de los contextos humanos —psicológicos, éticos y políticos— de los que surge la sensación del abismo. Así pues, el modernismo busca un camino que conduzca al abismo, pero también un camino para salir de él o, mejor dicho, para *atravesarlo.* La hondura del abismo de Nikolai, le dice Dudkin, es «lo que experimentaste allí, a propósito de la lata»; encontrará su liberación del abismo si puede «lanzar la lata al Neva, y todo [...] volverá a su debido lugar». La salida del laberinto en el que su mente se ha encerrado —la única salida— será hacer lo que es moral, política y psicológicamente correcto.

«Pero, ¿por qué estamos aquí parados? Hemos estado dando vueltas a lo mismo. Tienes que irte a casa y... lanzar la lata al río. Contrólate y no pongas ni un pie dentro de la casa (probablemente te están vigilando). Sigue tomando bromuro. Estás terriblemente agotado. No, mejor no tomes bromuro. Las personas que abusan de él se vuelven incapaces de hacer nada. Bien, ya es hora de que me vaya a un asunto en el que estás envuelto.»

Alexander Ivanovich se precipitó a la corriente de sombreros de hongo, se volvió y gritó desde la corriente:

«¡Y tira la lata al río!»

Su hombro fue succionado por los hombros. Rápidamente el miriápodo sin cabeza se lo llevó.

Este es un hombre que ha estado en el abismo y ha salido de él. La segunda desaparición de Dudkin en la multitud de la Nevski Prospekt es radicalmente diferente de la primera. Antes trataba de ahogar su conciencia; ahora quiere utilizarla, descubrir al «Desconocido» que ha tendido la trampa a Nikolai y pararle los pies. Antes, la Nevski era un símbolo del olvido, un pantano en el que podía hundirse un individuo desesperado; ahora es una fuente de energía, un cable eléctrico por el cual el individuo activo y renovado puede circular cuando es hora de irse.

Las pocas escenas en que me he centrado sólo dan una idea de la gran riqueza y profundidad de *Petersburgo.* Y el final relativamente feliz de la escena que acabamos de ver está muy lejos de la conclusión del libro. Tendremos que vivir muchas más acciones y reacciones, complejidades y contradicciones, revelaciones y mistificaciones, laberintos dentro de laberintos, erupciones internas y externas —lo que Mandelstam llamó «el balbuceo febril de las constantes digresiones [...] el delirio de la gripe de San Petersburgo»— antes de que la historia concluya. Nikolai no conseguirá sacar la bomba de la casa ésta explotará, el senador no morirá, pero las vidas del padre y del hijo quedarán destrozadas. Dudkin descubrirá la traición de Lippanchenko y lo asesinará; a la mañana siguiente será encontrado totalmente enloquecido, montado sobre el cadáver desnudo y ensangrentado del agente, inmóvil en la postura de Pedro el Grande a horcajadas sobre su caballo de bronce. La misma Nevski Prospekt, y su miriápodo humano, pasarán por más espectaculares peripecias y metamorfosis antes de que la Revolución se vaya a pique. Pero hay una razón para que nos detengamos aquí. El encuentro entre Nikolai y Dudkin, que comenzó con la mistificación, la histeria y el terror, ha evolucionado directamente hacia una auténtica epifanía y un triunfo humano; y el modernismo resulta ser la clave. El modernismo, tal como Biely lo retrata aquí, muestra a los hombres modernos la forma de mantenerse íntegros en medio del mar de futilidades y absurdos que amenaza con hacer naugrafar sus ciudades y sus mentes. De esta manera, el modernismo de Biely resulta ser una forma de humanismo. Es incluso una especie de optimismo: insiste en que, finalmente, el hombre moderno puede salvarse, junto con su mundo, si reúne el valor y el conocimiento de sí mismo necesarios para arrojar lejos la bomba parricida.

En los años ochenta no se acostumbra juzgar las obras de arte modernistas por su fidelidad a cualquier forma de «vida real». Sin embargo, cuando encontramos una obra tan profundamente saturada de realidad histórica como *Petersburgo,* tan intensamente comprometida con esa realidad, y decidida a arrojar luz sobre las sombras, debemos prestar especial atención a los puntos en que la obra diverge radicalmente de la realidad en que vive y se mueve. De hecho, como he argumentado, en la novela de Biely los puntos de divergencia son sorprendentemente escasos. Pero hay un punto que a mi parecer requiere un análisis especial: ¿era realmente San Petersburgo tan caótico y misterioso en el año revolucionario de 1905 como sugiere *Petersburgo?* Se podría argumentar que octubre de 1905, fecha en que se desarrolla la acción de la novela, es uno de los relativamente pocos momentos claros de toda la historia de San Petersburgo. A lo largo de 1905, primero en San Petersburgo, pero sin mucha tardanza en

toda Rusia, millones de personas saldrían a las calles de las ciudades y a las plazas de los pueblos a enfrentarse con la autocracia de la manera más clara posible. El Domingo Sangriento, el gobierno dejó muy clara su posición ante el pueblo que tenía enfrente. Durante los meses que siguieron, millones de obreros hicieron huelgas contra la autocracia, a menudo con el apoyo de sus jefes que les pagaban sus salarios mientras se manifestaban y luchaban. Mientras tanto, millones de campesinos ocupaban las tierras que habían trabajado e incendiaban las mansiones de sus señores; muchas unidades de soldados y marineros se amotinaban, siendo el motín más memorable el del acorazado *Potemkin;* las clases medias y los profesionales se sumaban a las acciones; los estudiantes salían en tropel de sus escuelas en jubiloso apoyo, en tanto que los profesores abrían las universidades a los trabajadores y su causa.

En octubre, todo el imperio estaba envuelto en una huelga general, la llamada «gran huelga panrusa». El zar Nicolás quiso sacar sus ejércitos para aplastar el levantamiento; pero sus generales y ministros les advirtieron que no había ninguna garantía de que los soldados obedecieran, y que incluso en caso de que lo hiciesen era imposible aplastar a cien millones de personas en rebelión. En ese punto, entre la espada y la pared, Nicolás promulgó su Manifiesto de Octubre, que proclamaba la libertad de expresión y de reunión y prometía el sufragio universal, el gobierno por una asamblea representativa y procesos de acuerdo con la ley. El Manifiesto de Octubre desbarató el movimiento revolucionario, dando tiempo y espacio al gobierno para sofocar los principales focos de la insurrección y permitiendo que la autocracia se salvara durante otra década. Las promesas del zar eran falsas, evidentemente, pero el pueblo tardaría cierto tiempo en descubrirlo. Mientras tanto, sin embargo, el curso de los acontecimientos, desde el Domingo Sangriento hasta el final de octubre, reveló las estructuras y contradicciones de la vida de Petersburgo con notable claridad; este fue uno de los pocos años en la historia de San Petersburgo en que *no* predominaran las sombras, en que las realidades humanas tangibles se apoderaron de las calles y se mantuvieron en ellas[55].

[55] Harcave, *First blood*, pp. 168-262, ofrece la narración más clara de los días de octubre y el período posterior; pp. 195-196 para el manifiesto del zar del 17 de octubre. Pero *1905* de Trotski es particularmente vigoroso y brillante en cuanto al clímax de la revolución y el comienzo de su fin. El discurso de Trotski del 18 de octubre (citado en el texto) y algunos de sus artículos para la prensa, ofrecen un sagaz análisis del Manifiesto de Octubre, en el cual, como dice «Se da todo, y no se da nada». Pero Trotski fue también uno de los primeros revolucionarios en comprender que las masas rusas tendrían que descubrir este hecho por sí mismas y que hasta que lo hiciesen —lo que podría requerir años— la Revolución había concluido.

Biely podría muy bien haber aceptado esta descripción de Petersburgo en 1905. Pero habría señalado lo pronto que después de los «días de libertad» de octubre, obreros e intelectuales por igual se vieron sumidos en la confusión y en la duda devoradora; cómo el gobierno se hizo más escurridizo y enigmático que nunca, incluso para los ministros de su propio gabinete, que frecuentemente se encontraban tan a oscuras como el hombre de la calle en lo relativo a la política nacional; y cómo, en medio de todo esto, los Azev estuvieron a sus anchas, volviendo a apoderarse de las avenidas de San Petersburgo. Desde la perspectiva de 1913-1916, fecha en que se escribió *Petersburgo,* la deslumbrante claridad de 1905 podía aparecer como un sueño más de San Petersburgo, seductor y engañoso.

Hay una objeción más realista a *Petersburgo* que vale la pena mencionar aquí. A pesar del panorámico alcance del libro, nunca se acerca realmente a los trabajadores que componen buena parte del «miriápodo» de la ciudad y que son la fuerza impulsora de la Revolución de 1905. Hay algo de cierto en esta crítica; como dice el senador Ableujov, los obreros de Biely tienden a presentarse como sombras venidas de las islas. Y sin embargo, si comparamos *Petersburgo* con su única competidora seria en la literatura de 1905, *La madre* de Gorki (1907), queda claro que las figuras fantasmales de Biely y sus paisajes urbanos espectrales tienen mucha más vida y realidad que los «héroes positivos» proletarios de Gorki, quienes de hecho no son personas de carne y hueso, sino monigotes y caricaturas neochernichevskianos[56]. También podríamos argumentar que el heroísmo de Dudkin no solamente es más auténtico que el de los modelos de Gorki, sino también más «positivo»: para él, la acción decisiva significa mucho más porque tiene muchas más cosas contra las que luchar, tanto en torno a él como en su interior, antes de reunir la calma necesaria para hacer lo que es debido.

Se puede decir mucho más acerca de *Petersburgo,* de Biely, y no

[56] Mathewson, en *The positive hero in Russian literature,* p. 172, argumenta que Gorki trata la revolución de manera mucho más profunda en novelas como *Los Artamonov* y en obras de teatro en las que describe su impacto en los intelectuales y burgueses no revolucionarios y no heroicos.

dudo de que se dirá mucho más en la próxima generación. He tratado de sugerir que este libro es, a la vez, una indagación sobre el fracaso de la primera revolución rusa y una expresión de su creatividad y su triunfo persistente. *Petersburgo* transforma una gran tradición cultural del siglo XIX en una forma de modernismo del siglo XX que hoy en día tiene más fuerza y relevancia que nunca, en medio del caos permanente, las promesas y los misterios de la vida política y personal que se desarrollan en las calles de nuestro siglo.

Mandelstam: la bendita palabra sin sentido

«Pero si San Petersburgo no es la capital», escribía Biely en el prólogo de su novela, «San Petersburgo no existe. Sólo parece existir». Ya cuando Biely escribía, en 1916, en cierto sentido San Petersburgo había dejado de existir: de la noche a la mañana Nicolás II la había transformado en Petrogrado —un nombre ruso puro, dijo— en medio de la histeria chauvinista de agosto de 1914. Para quienes tenían sentido del simbolismo, esta fue una señal de mal agüero: la autocracia cerraba de golpe la ventana a Occidente, pero también, tal vez inconscientemente, cerraba sus propias puertas. En el curso de un año, la profecía de Biely se cumpliría de modo mucho más profundo: San Petersburgo alcanzaría su apoteosis —como escenario y fuente de dos revoluciones— y vería su fin. En marzo de 1918 con el ejército alemán rodeando la ciudad por tres costados, el nuevo gobierno bolchevique se trasladó a Moscú, a ochocientos kilómetros al Sur. Bruscamente, casi fortuitamente, concluía el «período de San Petersburgo» en Rusia y se iniciaba la «segunda era de Moscú».

¿Qué sobrevivió de San Petersburgo bajo el nuevo régimen moscovita? Se hizo más hincapié que nunca en el impulso al desarrollo económico e industrial, junto con el fomento de la industria pesada y militar, el sometimiento implacable de las masas, una brutalidad desmesurada y una total indiferencia hacia cualquier clase de felicidad humana que pudiera traer consigo la modernización, todo ello en el más puro estilo petrino [57]. Pedro fue infinitamente glorificado por su habilidad para volver a poner a Rusia en movimiento, para empujarla y presionarla a fin de ponerse a la altura de Occidente. Desde luego, Pedro I gozaba ya de antigua reputación de héroe revolucionario que se remontaba a Belinski y a la oposición radical a Nicolás I. Biely desarrolló este tema cuando hizo que el Jinete de Bronce de Falconet (y de Pushkin) visitara a media noche a Dudkin (*Petersburgo*, 6, 214) y lo bendijera como a su hijo.

[57] Gerschenkron, en *Economic backwardness in historical perspective*, pp. 124-133, sitúa la política de desarrollo e industrialización comunista en el contexto de la tradición petrina rusa.

La apoteosis más memorable de Pedro como revolucionario se dio en el film de Pudovkin *El fin de San Petersburgo* (1927) en el que, mediante una brillante utilización del montaje, el Jinete de Bronce aparecía formando parte de la fuerza bolchevique que avanzaba para tomar el Palacio de Invierno. Por otra parte, el régimen despótico, inquisitorial, fratricida, histéricamente xenófobo y antioccidental que llegó a dominar Moscú en el curso de una década causó a muchos —incluyendo a Sergei Eisenstein— la impresión de que se había vuelto al Moscú de Iván el Terrible. «La cultura de la era de Stalin», argumenta James Billington, «parece más estrechamente vinculada al antiguo Moscú que incluso a las etapas más toscas del radicalismo con base en San Petersburgo [...]. Con Stalin en el Kremlin, Moscú pudo finalmente vengarse de San Petersburgo, intentando borrar el incansable reformismo y cosmopolitismo crítico que esta "ventana a Occidente" simbolizara siempre» [58].

¿Habría sido diferente la historia soviética si San Petersburgo hubiese continuado siendo su punto focal? Probablemente no mucho. Pero vale la pena señalar que San Petersburgo, en 1917, tenía la población urbana más intensamente consciente e independientemente activa del mundo. Historiadores recientes han dejado muy claro que, en contra de las afirmaciones de la hagiografía soviética, Lenin y los bolcheviques no crearon, e incluso no dirigieron, el movimiento revolucionario de masas; reconocieron el dinamismo y las posibilidades de ese movimiento espontáneo, se adhirieron tenazmente a él, y llegaron al poder sobre su cresta [59]. Cuando los bolcheviques consolidaron su poder y reprimieron todas las iniciativas populares espon-

[58] Billington, *The icon and the axe*, pp. 534-536.

[59] Véanse las obras de Leopold Haimson, Mark Ferro, Alexander Rabinowitch y otros, citadas en detalle en las notas 38 y 52. A medida que estas obras son asimiladas y ampliadas, se hace gradualmente posible acumular unos conocimientos y desarrollar una perspectiva a partir de los cuales la historia de San Petersburgo en 1917, la tragedia y el romance finales de la ciudad, pueden ser captados en toda su hondura. Tal vez en la próxima generación esta historia sea, por fin, debidamente contada.

táneas a partir de 1921, estaban lejos de la ciudad y la población que los llevara al poder, una ciudad y una población que podrían haberse enfrentado a ellos y pedirles cuentas. En cualquier caso, a un gobierno de San Petersburgo le habría sido más difícil imponer a sus activas y audaces masas la impotente pasividad de los viejos tiempos zaristas.

No ha habido un escrito más obsesionado por la desaparición de San Petersburgo, ni más decidido a recordar y recuperar lo que se había perdido, que Osip Mandelstam. Mandelstam, nacido en 1891 y muerto en uno de los campos de trabajo de Stalin en 1938, ha sido reconocido en la pasada década como uno de los grandes poetas modernos. Al mismo tiempo, Mandelstam es un escritor profundamente tradicional, dentro de la tradición de San Petersburgo, tradición que, como he intentado demostrar, desde el comienzo fue típicamente moderna, pero moderna de una manera torcida, nudosa, superreal. Mandelstam adoraba y proclamaba el modernismo de San Petersburgo, en un momento histórico en que Moscú dictaba e imponía su propia forma de modernidad, modernidad que supuestamente debía conseguir que todas las tradiciones de San Petersburgo quedaran obsoletas.

A lo largo de toda su vida, Mandelstam se identificó e identificó su destino con San Petersburgo y la cambiante suerte de la ciudad. En sus poemas juveniles anteriores a la primera guerra mundial como «El almirantazgo» (48,1913)[60], San Petersburgo se parece notablemente a una ciudad mediterránea, a veces a una ciudad helénica, emparentada con Atenas y Venecia, que muere lentamente, aunque viva para siempre proclamando unas formas artísticas eternas y unos valores humanísticos universales. Poco después, no obstante, a medida que San Petersburgo se ve asolado por la guerra, la revolución, la guerra civil, el terror y el hambre, el retrato de Mandelstam de su ciudad y de sí mismo se hace más oscuro y más angustiado. En el poema 101, escrito en 1918,

[60] Los poemas de Mandelstam, en su mayoría sin título, han sido numerados de acuerdo con la edición clásica rusa, editada por Gleb Struve y Boris Filippov y publicada en Nueva York en el año 1967. Las traducciones aquí son obra de Clarence Brown y W. S. Merwin y proceden de *Osip Mandelstam: selected poems*, Atheneum, 1974.

Un fuego errante a terrible altura:
¿puede ser una estrella la que brilla así?
Estrella transparente, fuego errante,
tu hermana, Petrópolis, se muere.
Los sueños de la tierra resplandecen a terrible altura,
arde una estrella verde.
Oh, si eres una estrella, esta hermana de agua y cielo,
tu hermana, Petrópolis, se muere.
Un barco gigante a terrible altura
se precipita, desplegando sus alas,
Estrella verde, de pobreza espléndida,
tu hermana, Petrópolis, se muere.
Encima del negro Neva la primavera transparente
estalla, la cera de la inmortalidad se funde.
Oh, si eres una estrella, Petrópolis, tu ciudad,
tu hermana, Petrópolis, se muere.

Dos años más tarde, en el poema 118,

Volveremos a encontrarnos en Petersburgo,
como si allí hubiéramos enterrado el sol,
y entonces por primera vez pronunciaremos
la bendita palabra sin sentido.
En la noche soviética, en la oscuridad de terciopelo,
en el Vacío de terciopelo negro, todavía cantan
los amados ojos de benditas mujeres,
se abren flores que nunca morirán.

La «bendita palabra sin sentido» es con seguridad el propio «San Petersburgo» que ha sido privado de sentido por el «Vacío de terciopelo negro» de la noche soviética. Pero en algún lugar del San Petersburgo inexistente, tal vez a través de la memoria y el arte, será posible recuperar el sol enterrado.

La identificación de Mandelstam con San Petersburgo es tan profunda y compleja como la de Dostoievski; tiene la riqueza de la identificación de Baudelaire con París, la de Dickens con Londres, la de Whitman con Nueva York. Aquí sólo es posible centrarse en un par de puntos de esta identificación. El tema mandelstamiano que se desarrolla con más claridad a partir de los temas que estamos explorando aquí, y que será el que mejor nos permitirá llevar este capítulo

a buen fin, es la representación que hace el poeta del «hombrecito» de San Petersburgo. Hemos trazado las metamorfosis de esta figura en la literatura, en Pushkin, Gogol, Chernichevski, Dostoievski y Biely, pero también en la política, en las «manifestaciones ridículas e infantiles» que comenzaron en la plaza de Kazán en 1876 y llegaron al palacio de Invierno en 1905. El «hombrecito» de San Petersburgo es siempre una víctima. En el curso del siglo XIX, sin embargo, se convierte, como he intentado mostrar, en una víctima cada vez más audaz, activa, intransigente; cuando cae, como debe ser, lo hace luchando por sus derechos. Este hombrecito es siempre una figura extraña y subversiva. En la obra de Mandelstam, lo que hace de él una figura todavía más extraña y subversiva es su aparición en un contexto soviético, es decir, después de una revolución que él y sus compañeros supuestamente han ganado, en un nuevo orden donde él presuntamente disfruta de todas las alegrías y toda la dignidad que un hombre podría necesitar. «¿Podría yo traicionar jamás», se pregunta Mandelstam repetidas veces, «el gran voto al cuarto Estado y a unos votos tan solemnes como para derramar lágrimas?» (140, «1 de enero de 1924») «¿Gastaron esos *raznochintsi* el seco cuero de sus botas/ para que yo ahora los traicione?» (260, «Medianoche en Moscú», 1932) [61]. El radicalismo de Mandelstam reside en su insistencia en que, incluso en medio del impulso dado por el Moscú soviético a una modernización revolucionaria, las estructuras básicas y la oposición del San Petersburgo zarista —el hombrecito contra un orden político y social gigantesco y brutal— todavía están intactas.

Mandelstam capta muy vívidamente el drama y la agonía del hombrecito posrevolucionario en su novela de 1928 *El sello egipcio* [62]. Al leer esta obra en la actualidad, es sorprendente descubrir que pasó intacta la censura soviética. Para ello hay varias posibles razones. Primero, el libro se sitúa en el verano de 1917, en el intervalo entre las

[61] «Midnight in Moscow» [Medianoche en Moscú], omitido en *Selected poems*, puede encontrarse en *The complete poetry of Osip Emilevich Mandelstam*, traducido al inglés por Burton Raffel y Alan Burago (State University of New York Press, 1973) Pero yo he utilizado la versión de Max Hayward, tomada de su traducción de la magnífica obra de Nadezda Mandelstam, *Hope against hope a memoir*, Atheneum, 1970, p. 176 [*Contra toda esperanza*, Madrid, Alianza, 1984]. La viuda de Mandelstam hace especial hincapié en la vinculación de Mandelstam (y la suya propia) con esta tradición, pp. 176-178; véanse pp 146-154 para un contraste entre Mandelstam, el «hombre corriente» de San Petersburgo, y Pasternak, el «aristócrata de Moscú»

[62] Traducida al inglés por Clarence Brown en su selección *Prose of Osip Mandelstam*, Princeton, 1967, pp. 149-189, con un sagaz ensayo crítico, pp. 37-57.

revoluciones de febrero y octubre, de manera que un censor generoso podría haber interpretado que la fuerza crítica del libro iba dirigida contra el gobierno de Kerenski, que los bolcheviques derrocaran, y no contra éstos. Segundo, estaba el propio estilo de Mandelstam, lleno de extrañas yuxtaposiciones y disyunciones irónicas, alternativamente antojadizas, vagamente inquietantes y desesperadamente intensas:

Era el verano de Kerensky, y el gobierno de la limonada estaba reunido.

Todo estaba preparado para el gran cotillón. Por un momento pareció como si los ciudadanos fueran a seguir así para siempre, como gatos con turbantes.

Pero los limpiabotas asirios, como cuervos antes del eclipse, comenzaban ya a alarmarse, y los dentistas empezaban a quedarse sin dientes postizos [3,161].

La Aurora de rosados dedos ha roto sus lápices de colores. Ahora están desparramados como crías de pájaro con el pico vacío y abierto. Mientras tanto, me parece ver en todo el anticipo de mi querido delirio prosaico.

¿Estáis familiarizados con esta situación? Es como si todos los objetos tuvieran fiebre, cuando todos están felizmente excitados y enfermos: las barreras en la calle, los carteles que mudan de piel, los pianos de cola que se amontonan en el depósito como una manada inteligente y carente de pastor, nacida para frenesíes de sonata y agua hervida (6,186-187).

Quizá un censor necio no tuvo la menor idea de lo que estaba diciendo Mandelstam y, afortunadamente, no se preocupó. O quizá un censor bondadoso, reconociendo la insignia del modernismo de San Petersburgo, llegó a la conclusión de que el propio carácter evasivo del libro era un seguro contra su poder explosivo, de que los pocos lectores que se sometieran a las grandes exigencias que Mandelstam hacía a sus lectores difícilmente plantearían sus exigencias en la calle.

«Nuestra vida es un cuento sin trama ni héroe», escribe Mandelstam, «hecha [...] del balbuceo febril de las constantes digresiones, del delirio de la gripe de San Petersburgo» [6,186]. Pero su cuento sí tiene una trama y un héroe. Al mismo tiempo, se encarga de saturarlos, y casi de ahogarlos, en una avalancha de detalles petersburgueses: historia, geografía, casas, calles, habitaciones, sonidos, olores, leyendas y folklore, personas (la familia y los amigos del propio Mandelstam, y figuras de su infancia). Este torrente de nostalgia de San Petersburgo es una poderosa fuerza digresiva, pues resulta fascinante y está bellamente realizada por derecho propio. *El sello egipcio* es particular-

mente evocador de la rica vida musical de la ciudad y —lo que es más original en la tradición de San Petersburgo— de la vida de sus 100 000 judíos, en su abrumadora mayoría «hombrecitos», sastres, modistas, comerciantes de cueros (como el padre de Mandelstam), relojeros, profesores de música y vendedores de seguros; que sueñan mientras beben te a sorbitos en sus pequeñas tiendas o en los cafés del gueto («la memoria es una muchacha judía enferma que de noche se escapa a la estación Nicolás, pensando que quizá aparezca alguien para llevarla lejos») y dan a la ciudad buena parte de su calor y vibración.

Lo que da a este río de la memoria de Mandelstam un patetismo y una intensidad especiales es que a fines de la década de 1920 buena parte de lo que él evocaba había desaparecido: las tiendas habían sido vaciadas y tapiadas, los muebles llevados en carros o utilizados como leña durante los desastrosos inviernos de la guerra civil, la gente diseminada o muerta (durante la guerra civil, San Petersburgo perdió dos tercios de su población, y sólo una década más tarde comenzó a recuperarse del impacto. Hasta las calles habían cambiado: la Kameni-Ostrovski Prospekt, donde vivía el protagonista de Mandelstam en 1917 (y donde el héroe de Chernichevski, medio siglo antes, había lanzado al dignatario al arroyo), se había transformado cuando él escribía en 1926 —él no lo menciona, pero se puede encontrar en los planos de la época, como en los de hoy— en la calle de la Aurora Roja. San Petersburgo, cuna de tantas generaciones de soñadores, se había convertido a su vez en un sueño.

El cuento de Mandelstam sí tiene un héroe: «Vivía en San Petersburgo un hombrecito con zapatos de charol, a quien los porteros y las mujeres despreciaban. Su nombre era Parnok. A comienzos de la primavera solía precipitarse a la calle para corretear por las aceras todavía húmedas con sus pezuñitas de oveja.» La historia de Parnok comienza casi como un cuento de hadas, y su pequeño héroe es dotado del debido carácter etéreo. «Desde su infancia se había consagrado a todo lo que fuera inútil, metamorfoseando el traqueteo tranviario de la vida en acontecimientos importantes, y cuando comenzó a enamorarse trató de hablar de esto con las mujeres, pero ellas no le entendieron, por lo cual se vengó hablándoles en un lenguaje desmesurado, ampuloso e irritante, y exclusivamente de los temas más elevados» (2,156-158). Esta «alma tímida, aficionada a los conciertos, que pertenecía al reino de frambuesa de los abejorros y los contrabajos» (5,173) es un judío, pero también, en su imaginación, un heleno; su

sueño más acariciado es obtener un pequeño cargo diplomático en la embajada rusa en Grecia, donde podrá servir como traductor e intérprete entre dos mundos; pero es pesimista acerca de sus posibilidades, porque sabe que carece del árbol genealógico adecuado.

Parnok sería feliz si se le dejara disfrutar de sus sueños de San Petersburgo —lo mismo, al parecer, que Mandelstam— sólo que San Petersburgo no se lo permitirá. Mientras está sentado en el sillón del dentista, una hermosa mañana de verano y mira por la ventana que da a la calle Gorojovaia, descubre, con horror, lo que parece ser un linchamiento en la calle (4,163-169). Parece que alguien ha sido cogido robando un reloj a alguien. La muchedumbre lleva al culpable en solemne procesión: van a ahogarlo en el canal Fontanka:

«¿Se podría decir que esa figura (la del prisionero) no tenía rostro? No, allí había un rostro, aunque los rostros de la muchedumbre no tienen significación alguna; sólo las nucas y las orejas tienen una vida independiente.

Adelantaban los hombros como un perchero relleno de guata, la chaqueta de segunda mano pródigamente regada de caspa, las irritables nucas y orejas de perro.

La fragmentación de las personas por el dinamismo de la calle es un tema familiar en el modernismo de San Petersburgo. Lo vimos por primera vez en «Nevski Prospekt», de Gogol; en el siglo XX es renovado por Alexander Blok, Biely y Maiakovski, por los pintores cubistas y futuristas, y por Eisenstein en *Octubre*, su romance de San Petersburgo de 1927. Mandelstam adapta esta experiencia visual modernista, pero le da una dimensión moral de la que carecía hasta ahora. La visión de Parnok de la calle en movimiento deshumaniza a las personas que están en ella, o, mejor, les da una oportunidad de deshumanizarse, de despojarse de sus rostros, y con ello, de la responsabilidad personal de sus acciones. Rostros y personas están sumergidos en «ese terrible orden que soldaba a la multitud». Parnok está seguro de que cualquiera que tratase de enfrentarse a esa muchedumbre o ayudar a ese hombre «se metería en un lío, se haría sospechoso, sería declarado proscrito y arrastrado a la plaza vacía». Sin embargo baja de su observatorio sobre la calle —«Parnok giró como una peonza escaleras abajo, dejando al atónito dentista ante la cobra dormida de su taladro»— y se zambulle entre la multitud. «Parnok corrió tropezando en los adoquines del pavimento con las puntiagudas pezuñitas de sus zapatos de charol», tratando frenéticamente de

llamar la atención y detener el movimiento de la muchedumbre. Pero no consigue producir en ella el menor impacto —¿quién sabe si siquiera se repara en él?— y siente, al mismo tiempo, de manera muy viva, la semejanza entre el hombre condenado y él mismo:

Te has paseado, querido amigo, por la calle Shcherbakov, has escupido a las malas carnicerías de los tártaros, te has balanceado del pasamanos de los tranvías, has hecho un viajecito a ver a tu amigo Serezhka en Gatchina, has ido a los baños públicos y al circo Ciniselli; has tenido tu parte de vida, hombrecito... ¡Es suficiente!

Algo ha pasado en San Petersburgo; Parnok no sabe qué es, pero lo aterroriza. «El innumerable enjambre de langostas humanas (sólo Dios sabe de dónde venía) ennegrecía las orillas del Fontanka», a donde había acudido a ver matar a un hombre. «San Petersburgo se había declarado Nerón y resultaba tan repugnante como si estuviera comiendo una sopa de moscas aplastadas». Tanto aquí como en *Petersburgo*, de Biely, la magnífica ciudad se ha convertido en una horda de insectos, sean asesinos o víctimas. Una vez más, las imágenes biológicas de Mandelstam adquieren una fuerza política: es como si el ascenso revolucionario del pueblo hubiese precipitado su declinación moral; nada más haberse vuelto soberano, se apresura a reproducir los capítulos más oscuros de la historia de la soberanía. Y el hombre de la calle arquetípico de San Petersburgo se ha convertido en un extraño, cuando no en un fugitivo («Hay personas que por una u otra razón no son del agrado de las masas»), en su propia ciudad, precisamente en el momento histórico en que se supone que los hombres de la calle de esa ciudad han tomado el mando.

Hay dos breves fases más en esta escena. Parnok trata desesperadamente de encontrar un teléfono, de informar a alguien del gobierno. En el siglo XX, después de todo, los medios electrónicos de comunicación de masas median entre el individuo y el Estado. Finalmente encuentra un teléfono, sólo para encontrarse más perdido que nunca: «Telefoneó desde una farmacia, telefoneó a la policía, telefoneó al gobierno, al Estado, que se habían desvanecido, dormidos como una carpa». Puede que los medios electrónicos faciliten a veces la comunicación, pero también pueden bloquearla con una nueva eficacia: ahora al Estado le es posible simplemente no contestar, ser más escurridizo que nunca, dejar a sus súbditos, como K. de Kafka, llamando para siempre, sin obtener respuesta. «Con igual resultado podría haber telefoneado a Proserpina o Perséfone, quienes todavía no tenían instalado un teléfono.»

En medio de su búsqueda de ayuda, Parnok tiene un extraño encuentro que bruscamente lo sumerge, y a nosotros con él, una vez más en las profundidades del pasado de San Petersburgo. «En la esquina de la Voznesenski Prospekt apareció el propio capitán Krzyzanowski, con su bigote engominado. Llevaba un abrigo militar, pero con sable, y susurraba despreocupadamente a su dama las dulces naderías de la Guardia Montada». Esta pomposa figura ha salido directamente del mundo de Nicolás I, Gogol y Dostoievski. Su aparición en 1917 a primera vista resulta extraña; sin embargo, «Parnok corrió hacia él como si fuera su mejor amigo y le imploró que desenvainara su arma». Pero todo en vano: «Respeto el momento, replicó fríamente el capitán de piernas arqueadas, pero perdóneme, estoy con una dama». Ni aprueba ni desaprueba el crimen que se está produciendo allí mismo; está llamado a deberes más altos. «Y cogiendo hábilmente a su compañera, hizo repiquetear sus espuelas y desapareció en un café».

¿Quién es este capitán Krzyzanowski? Es el personaje más superreal de *El sello egipcio*, y sin embargo, como veremos, es la clave de su verdadero sentido político. La breve descripción de Mandelstam lo identifica al mismo tiempo como un símbolo de toda la estupidez y brutalidad arquetípica de la antigua clase de los oficiales y como el enemigo arquetípico del hombrecito de San Petersburgo. La Revolución de Febrero de 1917 debería haberlo hecho desaparecer o por lo menos haberlo reducido a la clandestinidad. Sin embargo, hace alarde de sus características tradicionales más audazmente que nunca. Una lavandera informa a Parnok: «Ese caballero sólo se escondió durante tres días y entonces los propios soldados» —del nuevo ejército revolucionario y democrático— «los propios soldados lo eligieron para el comité del regimiento, y ahora lo tienen encima de sus cabezas» (3,162). Aparentemente, pues, la Revolución de Febrero no se ha deshecho de la clase dominante tradicional rusa, sino que la ha consolidado dotándola de una legitimidad democrática. Ahora bien, no hay nada en esto a lo que un comunista soviético pudiera hacer serias objeciones; de hecho, los bolcheviques dirían que el objetivo de la Revolución de Octubre era precisamente eliminar a estos individuos para siempre. (Puede que así lo pensara el censor que dejó pasar la historia de Mandelstam.) Pero Mandelstam busca más que esto. Resulta, en lo que a primera vista parece otro viraje superrealista, que

el capitán ha puesto sus miras en la ropa de Parnok: quiere sus camisas, su ropa interior, su abrigo. Además, todos en la historia parecen creer que tiene derecho a ello. Finalmente —y la historia acaba aquí—

A las 9.30 de la noche el ex capitán Krzyzanowski planeaba tomar el expreso de Moscú. Había guardado en su maleta el chaqué de Parnok y sus mejores camisas. El chaqué, una vez doblados los bordes, cupo especialmente bien en la maleta, casi sin una arruga...

En Moscú se alojó en el Hotel Selecto —un excelente hotel en Malaia Lubianka— donde le dieron una habitación que antes se usaba como tienda y en lugar de una ventana común tenía un elegante escaparate que el sol entibiaba de un modo increíble [8,189].

En 1928, ¿qué significan estas peripecias gogolianas? ¿Por qué había de querer el oficial la ropa del hombrecito, y por qué había de llevársela a Moscú? En realidad, si situamos este episodio en el contexto de la política y la cultura soviéticas, las respuestas son casi embarazosamente sencillas. Desde 1918, Moscú se ha convertido en el cuartel general de una nueva elite soviética (el Hotel Selecto) protegida y a veces dirigida por la temida policía política que actúa desde la prisión de Lubianka (Malaia Lubianka) donde seis años más tarde el propio Mandelstam sería retenido e interrogado. Esta nueva clase dominante de los años veinte afirma ser descendiente de la fraternidad petersburguesa de los hombrecitos y los intelectuales *raznochintsi* (la ropa de Parnok), pero rezuma toda la tosca y autosatisfecha brutalidad de la antigua casta dominante de la policía y los oficiales zaristas de San Petersburgo.

A Mandelstam le preocupan tanto los patéticos pero nobles hombrecitos de San Petersburgo que está decidido a proteger su memoria de los *apparatchiki* moscovitas que querrían apropiarse de ella para legitimar su poder. Consideremos este pasaje, notable por la intensidad de sus sentimientos, en que Mandelstam describe las raíces petersburguesas de Parnok. Comienza con Parnok lamentándose de que probablemente nunca conseguirá ese puesto de trabajo en Grecia, por su carencia de «pedigree» noble (o por lo menos cristiano). En ese punto, el narrador irrumpe en la corriente de reflexiones de Parnok para recordarle y recordarnos la nobleza de sus antepasados:

Pero —un momento— ¿qué es eso de no tener pedigree? ¿Qué hay del capitán Goliadkin y el asesor colegiado [el Eugenio de «El Jinete de Bronce»] a quien «Dios Nuestro Señor podría haber dado más inteligencia y más dinero»? Todas las personas arrojadas escaleras abajo, caídas en desgracia, insultadas en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, todos esos rezongadores, charlatanes con capas, con guantes que han sido lavados hasta destrozarlos, todos aquellos que no «viven» sino «residen» en la Sadovaia y la Podiacheskaia, en casas hechas de viejos trozos de chocolate petrificado y que murmuran para sí: «¿Cómo es posible esto? ¿Ni un penique a mi nombre y yo con una educación universitaria?

Para Mandelstam es tan urgente clarificar el linaje de Parnok porque los hombres que pasean con sus trajes son precisamente los hombres que expulsaron a todos los hombrecitos de Nevski Prospekt en el siglo XIX y que hoy están dispuestos a ahogarlos en el Fontanka o a torturarlos en Lubianka. Este trabajo de desenmascaramiento representa una fuerza crucial en la vida de Mandelstam: «No hay más que quitar la película del aire de San Petersburgo, y su sentido oculto quedará al descubierto... Se revelará algo completamente inesperado». Esta vocación es fuente de orgullo, pero también de miedo: «Pero la pluma que quita esta película es como la cucharilla de un doctor, contaminada de difteria. Es mejor no tocarla (8,184). Un momento antes del final de la novela, Mandelstam se advierte a sí mismo, proféticamente: «Destruye tu manuscrito». Pero no puede resignarse a concluir con esta nota:

Destruye tu manuscrito, pero salva cualquier cosa anotada al margen por aburrimiento, por impotencia y, como si dijéramos, en sueños. Estas creaciones secundarias e involuntarias de tu fantasía no se perderán en el mundo, sino que ocuparán su lugar detrás de atriles oscuros, como terceros violines del Teatro Maryinski, que por gratitud hacia su autor atacan la obertura de *Leonora* o el *Egmont* de Beethoven (187-188).

Mandelstam afirma su fe en que el sueño de la irradiación de San Petersburgo adquirirá vida propia, que creará su propia música apasionada —una música de oberturas, de nuevos comienzos— nacida de l[as] sombras de la luz perdida y deformada de la ciudad.

Dos años después de *El sello egipcio*, con Stalin ocupando firmemente el poder en Moscú y el terror en marcha, Mandelstam regresó con su esposa, Nadezda, a su ciudad natal, con la esperanza de instalarse allí definitivamente. Mientras esperaba la autorización policial para vivir y trabajar, escribió uno de sus poemas más conmovedores (221) sobre los cambios sufridos por él y su ciudad:

LENINGRADO

He regresado a mi ciudad. Estas son mis propias y viejas
/lágrimas,
mis propias venillas, las glándulas hinchadas de mi
/infancia.
Así que has regresado. Abre de par en par. Traga
el aceite de pescado de las lámparas del río de
/Leningrado.
Abre los ojos. ¿Conoces este día de diciembre,
la yema de huevo batida con el alquitrán mortal?
¡San Petersburgo! ¡No quiero morir todavía!
Conoces mis números de teléfono.
¡San Petersburgo! Aún tengo las direcciones:
Puedo buscar las voces muertas.
Vivo en la escala trasera y la campanilla,
nervios destrozados y demás, repica en mis sienes.
Y espero hasta la mañana a los invitados que amo,
y llamo a las cadenas de la puerta.
Leningrado, diciembre de 1930.

Pero los escritorzuelos del Partido que dirigían el sindicato de escritores, y que controlaban tanto los empleos como el espacio vital, los expulsaron, diciendo que Mandelstam no era deseado en Leningrado, que tal vez perteneciera a Moscú, en cualquier caso a algún otro lugar. Esto no impidió que Mandelstam fuera atacado en Moscú, en *Pravda*, en un artículo titulado «Sombras del viejo San Petersburgo», como un típico snob de San Petersburgo que utilizaba un lenguaje estrafalario y no apreciaba los logros del nuevo orden socialista [63].

«¡Señor!», escribía Mandelstam en *El sello egipcio*. «¡No me hagas parecerme a Parnok! Dame la fuerza para distinguirme de él. Porque yo también he estado en esa terrorífica y paciente cola que se arrastra hacia la ventana amarilla de la taquilla... y a mí también sólo me sostiene San Petersburgo» (5,171). No está inmediatamente claro para el lector la forma en que el autor de *Petersburgo* se ha de distinguir de su héroe; y el propio Mandelstam tal vez no tuviera las ideas del todo claras al respecto cuando escribía esto en 1928. Pero cinco años más tarde surgió una distinción después de que los Mandelstam hubiesen sido obligados a abandonar Leningrado y volver a Moscú. En noviembre de 1933, en medio de la campaña de colectivi-

[63] Clarence Brown, ***Mandelstam***, Cambridge, 1973, pp. 125, 130.

zación estalinista que costaría la vida de cuatro millones de campesinos, y en vísperas de la gran purga que se cobraría todavía más vidas, Mandelstam compuso un poema (286) sobre Stalin:

Vivimos sordos a la tierra bajo nosotros,
A diez pasos nadie escucha nuestros discursos.
Nada más oímos al escalador del Kremlin,
Al asesino y verdugo de campesinos.
Sus dedos son gruesos como larvas,
Y las palabras caen de sus labios, definitivas, como pesas
/de plomo.
Sus mostachos de cucaracha miran de soslayo
Y brillan las cañas de sus botas.
Rodeado de una hez de jefes con cuello de gallina,
juega con los tributos de los medio-hombres.
Uno silba, el otro maúlla, un tercero hace pucheros.
Apunta con el dedo y sólo él prospera.
Forja decretos en cadena, como herraduras,
Uno para la ingle, uno para la frente, para la sien, para
/el ojo.
Da vueltas a las ejecuciones en su lengua, como fresas.
Quisiera poder abrazarlas, como a grandes amigas de la
/familia [64].

Mandelstam se diferencia de Parnok en que no se vuelve hacia el capitán Krzyzanowski en busca de ayuda, ni trata de llamar «a la policía, al gobierno, al Estado»; su acción consiste en decir simplemente la verdad acerca de todos ellos. Mandelstam nunca escribió este poema («Destruye tu manuscrito»), pero lo dijo en voz alta en varias salas pequeñas y cerradas de Moscú. Alguno de sus oyentes denunciaron al poeta a la policía secreta. Vinieron por él una noche de mayo de 1934. Cuatro años más tarde, después de sufrir angustiosos tormentos físicos y mentales, murió en un campo de tránsito cercano a Vladivostok.

La vida y la muerte de Mandelstam iluminan algunas de las profundidades y paradojas de la tradición moderna de San Petersburgo.

[64] Para las primeras ocho líneas he usado la traducción de Max Hayward, en *Hope against hope*, p. 13, que incluye «al asesino y verdugo de campesinos». Para las ocho líneas finales he usado la versión de Merwin y Brown, más convincente. Su traducción procede de una versión posterior del poema, en la que la cuarta línea es diferente. La que aquí se ofrece es la que cayó en manos de la policía.

Lógicamente, esta tradición debería haber muerto de muerte natural después de la Revolución de Octubre y la partida del nuevo gobierno hacia Moscú. Pero la traición cada vez más sórdida de esa Revolución por parte de ese gobierno sirvió, irónicamente, para dar renovada vida y fuerza al viejo modernismo. En el Estado totalitario neomoscovita, San Petersburgo se convirtió en «la bendita palabra sin sentido», en un símbolo de todas las promesas humanas que el orden soviético había olvidado. En la era estalinista, esas promesas fueron dispersadas por el Gulag y dadas por muertas, pero su resonancia resultó ser lo bastante profunda como para sobrevivir a muchos asesinatos y, de hecho, para sobrevivir también a sus asesinos.

En la Rusia de Brezhnev, mientras el Estado soviético se aleja cada vez más de los vestigios del marxismo internacional y se acerca a una «nacionalidad oficial» fanfarrona y fanática, que habría merecido la aprobación de Nicolás I, las visiones superreales y las energías desesperadas que surgieran del subsuelo de San Petersburgo en la era de Nicolás, encuentran una vez más su espacio. Estas visiones y energías se renuevan en la gran efusión de literatura *samizdat* y, desde luego, en la idea misma de *samizdat*, una literatura que surge de las fuentes del subsuelo, una cultura que es a la vez más sombría y más real que la cultura oficial propagada por el partido y el Estado. La literatura neopetersburguesa de radicalismo superreal hizo una brillante aparición en 1959-1960 con *Sobre el realismo socialista* de Andrei Siniavski [65], y sigue viva en la obra enorme, extraña y luminosa de Alexander Zinoviev, *Cumbres abismales*. («Esta fue la base sobre la que el sociólogo Ibanov produjo su hipótesis original, pero nada nueva, acerca de la liberación del yugo tártaro-mongólico. De acuerdo con su teoría, lejos de haber destruido nosotros a las hordas tártaro-mongólicas, expulsándolas de nuestro territorio, sucedió todo lo contrario: fueron ellas quienes nos destruyeron, nos expulsaron, y se quedaron aquí, en nuestro lugar, para siempre» [66].)

Otra forma de *samizdat* apareció en las manifestaciones políticas que comenzaron a tener lugar a mediados de la década de los sesenta

[65] *Sobre el realismo socialista*, publicado bajo el seudónimo de Abram Tertz, en la revista *Dissent*, fue traducido al inglés por George Dennis en 1959 y editado en forma de libro *(On socialist realism*, Pantheon, 1960), con una introducción de Czeslaw Milosz.

[66] Alexander Zinoviev, *Cumbres abismales* [Madrid, Encuentro, 1979], publicado en *samizdat* en 1974-1975 y traducido al inglés por Gordon Clough *(The yawning years*, Random House, 1979), p. 25.

en Moscú, Leningrado y Kiev, después de haber estado sofocadas durante cuarenta años por el Estado soviético. Una de las manifestaciones más importantes, en Moscú, el Día de la Constitución, en diciembre de 1965, fue ignorada por los transeúntes que al parecer la tomaron por la filmación de los exteriores de alguna película sobre la Revolución de 1917 [67]. La mayoría de estas acciones han sido emprendidas por grupos lamentablemente reducidos y aplastadas al momento por el KGB y las masas vigilantes, y han ido seguidas de feroces represalias contra los participantes, que han sido torturados, deportados a campos de trabajo y encerrados en instituciones psiquiátricas «especiales» dirigidas por la policía. Sin embargo estas acciones, como la «manifestación ridícula e infantil» de la plaza de Kazán un siglo antes, han revelado no sólo ideas y mensajes que Rusia necesita desesperadamente oír, sino también modos de expresión, acción y comunicación que sus compatriotas conocieron muy bien en otros tiempos y necesitan volver a aprender. He aquí el alegato final de Vladimir Dremliuga, electricista de ferrocarriles de Leningrado que fue arrestado junto con seis personas más por manifestarse en la antigua Plataforma del Cadalso, en la plaza Roja de Moscú, para protestar contra la invasión soviética de Checoslovaquia en agosto de 1968:

> Durante toda mi vida consciente he querido ser un ciudadano, esto es, una persona que dice lo que piensa tranquila y orgullosamente. Durante diez minutos, mientras duró la manifestación, fui un ciudadano. Mi voz, lo sé, desafinará en el silencio universal que recibe el nombre de «apoyo unánime a la política del Partido y del Gobierno». Me alegra que hubiera otros que expresaran su protesta junto conmigo. Si no los hubiera habido, habría ido solo a la plaza Roja [68].

«Durante diez minutos fui un ciudadano»: ésta es la auténtica nota del modernismo de Petersburgo, siempre irónica, pero clara y pode-

[67] Cornelia Gerstenmaier, *The voices of the silent*, traducido del alemán al inglés por Susan Hecker, Hart, 1972, p. 127. Este volumen, junto con el de Abraham Brumberg, *In quest of justice: protest and dissent in the Soviet Union today*, Praeger, 1970, ofrece un relato fascinante, abundantemente documentado, del resurgimiento de la disidencia escrita y callejera.

[68] Citado en Natalia Gorbanevskaia, *Red square at noon*, traducido al inglés por Alexander Lieven, introducción de Harrison Salisbury, Holt, Rinehart and Winston, 1972, pp. 11-12, 221-222. Gorbanevskaia, que también participó en esta manifestación, fue posteriormente recluida durante varios años en un hospital del KGB.

rosa en los momentos decisivos. Es la solitaria pero persistente voz del hombrecito en la inmensa plaza pública: «¡Conmigo ajustarás cuentas!»

CONCLUSION: LA PERSPECTIVA DE SAN PETERSBURGO

A lo largo de este ensayo he tratado de rastrear algunas de las fuentes y transformaciones de la tradición de San Petersburgo durante los siglos XIX y XX. Las tradiciones de esta ciudad son característicamente modernas y nacen de la existencia de la ciudad como símbolo de la modernidad en medio de una sociedad atrasada; pero las tradiciones de San Petersburgo son modernas de una manera desequilibrada y peculiar, que surge del desequilibrio y la irrealidad del programa mismo de modernización de Pedro I. En respuesta a más de un siglo de modernización brutal y frustrada desde arriba, San Petersburgo engendrará y nutrirá, a lo largo del siglo XIX y entrado el XX, una gama maravillosa de experimentos de modernización desde abajo. Estos experimentos son a la vez literarios y políticos; no tiene mucho sentido hacer tal distinción aquí, en una ciudad cuya existencia misma es una decisión política, una ciudad en donde las tendencias y las relaciones políticas impregnan la vida cotidiana.

La originalidad y el dinamismo de San Petersburgo, después de la fallida intentona noble del 14 de diciembre de 1825, emanará de la vida corriente de su legión de «hombrecitos». Estos hombres viven en y a través de una serie de contradicciones y paradojas radicales. Por una parte son, como dice Nietzsche en su proyectada «historia del eclipse moderno», una clase de «nómadas estatales (funcionarios, etc.) sin hogar». Por otra, están profundamente arraigados en la ciudad que los ha desarraigado de todo lo demás. Atrapados en su servidumbre con respeto a unos superiores tiránicos o a unas rutinas embrutecedoras, de regreso de sus oficinas o fábricas a sus habitaciones exiguas, oscuras, frías, solitarias, parecen encarnar todo lo que el siglo XIX dirá acerca de la alienación de la naturaleza, del resto de los hombres y de sí mismos. Y sin embargo, en momentos cruciales, emergen de sus diversos subsuelos para afirmar su derecho a la ciudad; buscan la solidaridad de otros solitarios, para hacer de la ciudad de Pedro la suya propia. Una y otra vez los atormenta y paraliza la riqueza y complejidad de sus vidas interiores, pero, para sorpresa de

todos, y más que nada para la suya propia, son capaces de lanzarse a las calles y avenidas para realizar acciones en el mundo público. Son exquisita y dolorosamente sensibles a la variable novedad del aire de esta ciudad en el que «todo lo sólido se desvanece», en el que tanto la moralidad última como la realidad cotidiana se disgregan.

En este clima, su fuerza imaginativa podría sumergirlos en los abismos del nihilismo y el engaño, «el delirio de la gripe de San Petersburgo». Pero de alguna manera encuentran la fuerza para remontarse desde las profundidades fatales de su Neva interior, y ver con claridad luminosa lo que es real, lo que es saludable, lo que es correcto: oponerse al oficial, lanzar la bomba al río, salvar al hombre de la turba, luchar por el derecho a la ciudad, enfrentarse al Estado. La imaginación moral y la valentía de estos hombrecitos se hace presente de improviso, como la aguja dorada del Almirantazgo surge a través de la niebla de San Petersburgo. Desaparece en un momento, tragada por una historia oscura y borrascosa; pero su vivacidad y su esplendor siguen flotando en el aire desapacible.

Este viaje a través de los misterios de San Petersburgo, a través del choque y la interacción de los experimentos de modernización desde arriba y desde abajo, puede ofrecer claves acerca de algunos de los misterios de la vida política y espiritual de las ciudades del Tercer Mundo —Lagos, Brasilia, Nueva Delhi, Ciudad de México— hoy en día. Pero el choque y la fusión de las modernidades continúa incluso en los sectores más completamente modernizados del mundo actual; la gripe de San Petersburgo impregna el aire de Nueva York, Milán, Estocolmo, Tokio, Tel Aviv, y sopla y sopla. Los hombrecitos de San Petersburgo, sus «nómadas estatales sin hogar», se encuentran a sus anchas en cualquier punto del mundo contemporáneo[69]. La tra-

[69] Por supuesto pueden encontrarse demasiado a sus anchas para algunos de los otros habitantes de este mundo. Así, Simon Karlinski, profesor de literatura rusa en Berkeley, lanzó una diatriba contra Dostoievski en septiembre de 1971, en un ensayo aparecido en la primera página del *New York Times Book Review*. Después de citar a una serie de autoridades culturales, desde Nabokov hasta Lenin, en relación con la depravación, el carácter detestable y la ineptitud artística de Dostoievski, Karlinski dejaba claro que el objeto real de su cólera eran sus estudiantes radicales, que amaban a Dostoievski con pasión, pero se interesaban poco por los escritores rusos verdaderamente «civilizados». Karlinski contaba cómo, recientemente, había puesto la radio, con la esperanza de olvidarse del «universo recalentado» de los dostoievskianos que lo rodeaban, ¡sólo para escuchar a un variopinto conjunto de locos y militantes típicamente dostoievskianos que discutían acaloradamente con el ultradostoievskiano Herbert Marcuse! ¡Pobre Karlinski!: ¿para eso había luchado por un lugar bajo el sol de Ca-

dición de San Petersburgo, tal como la he presentado, puede tener un valor único para ellos. Puede proporcionarles pasaportes fantasma para la realidad irreal de la ciudad moderna. Y puede inspirarles visiones de acciones e interacciones simbólicas que los ayuden a actuar como hombres y ciudadanos: modos de encuentro, conflicto y diálogo apasionadamente intensos a través de los cuales puedan, simultáneamente, afirmarse y enfrentarse unos a otros y desafiar a los poderes que los controlan. Puede ayudarlos a llegar a estar, como pretendía (y esperaba desesperadamente) estarlo el Hombre del Subsuelo de Dostoievski, «más vivos» personal y políticamente bajo la luz y las sombras engañosamente cambiantes de las calles de la ciudad. Esta es sobre todo la perspectiva que San Petersburgo ha abierto a la vida moderna.

lifornia? No obstante tendría que haber recordado las últimas y proféticas palabras de Svidrigailov, pronunciadas al pegarse un tiro en la cabeza: «Decidles que me voy a América». (Su único testigo, hay que señalarlo, es un pobre soldado judío, cuyos bisnietos bien podrían haber seguido a ese espectro para acosar a Karlinski en su clase.)

5. EN LA SELVA DE LOS SIMBOLOS: ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL MODERNISMO EN NUEVA YORK

La Ciudad del Globo Cautivo [...] es la capital del Ego, donde la ciencia, el arte, la poesía y ciertas formas de locura compiten en condiciones ideales por inventar, destruir y restaurar el mundo de la realidad fenomenal [...]. Manhattan es el producto de una teoría no formulada, el manhattanismo, cuyo programa [es] existir en un mundo totalmente fabricado por el hombre, vivir dentro de la fantasía [...]. La ciudad entera se convirtió en una fábrica de experiencia hecha por el hombre, donde lo real y lo natural dejaron de existir.

[...] La disciplina bidimensional de la Cuadrícula crea una libertad nunca soñada para la anarquía tridimensional [...]. La ciudad puede ser al mismo tiempo ordenada y fluida, una metrópoli de rígido caos.

[...] Una isla mítica donde la invención y la comprobación de un estilo de vida metropolitano, y su arquitectura concomitante, podrían ser realizadas como experimento colectivo [...]. Unas islas Galápagos de nuevas tecnologías, un nuevo capítulo en la supervivencia de los más aptos, esta vez una batalla entre especies de máquinas [...].

Rem Koolhaas, *Delirious New York*

Al salir de paseo después de una semana en cama,
los encuentro demoliendo parte de mi manzana
y, completamente helado, aturdido y solitario, me uno a la docena de personas
que, en actitud humilde, observan a la enorme grúa
hurgar voluptuosamente en la mugre de años [...]
Como de costumbre en Nueva York, todo se derriba
antes que hayas tenido tiempo de tomarle cariño [...]
Se podría pensar que el simple hecho de haber durado
amenaza a nuestras ciudades como fuegos misteriosos.

James Merrill, «An urban convalescence»

«¡Ustedes trazan líneas rectas, llenan los huecos y nivelan el suelo, y el resultado es nihilismo!» (Del irritado discurso de la autoridad que presidía la Comisión que informaría sobre los planes de ampliación.)

Repliqué: *«Perdóneme, pero eso, hablando en propiedad, es justamente lo que debe ser nuestro trabajo.»*

Le Corbusier, *L'urbanisme*

Uno de los temas centrales de este libro ha sido el destino de «todo lo sólido» en la vida moderna: «desvanecerse en el aire». El dinamismo innato de la economía moderna, y de la cultura que nace de esta economía, aniquila todo lo que crea —ambientes físicos, instituciones sociales, ideas metafísicas, visiones artísticas, valores morales— a fin de crear más, de seguir creando de nuevo el mundo infinitamente. Esta fuerza arrastra a todos los hombres y las mujeres modernos a su órbita, y los obliga a abordar la cuestión de qué es esencial, qué es significativo, qué es real en la vorágine en que vivimos y nos movemos. En este capítulo final, quiero incluirme en el cuadro y explorar y situar algunas de las corrientes que fluyen por mi propio entorno moderno —la ciudad de Nueva York— y que han dado forma y energía a mi vida.

Durante más de un siglo, la ciudad de Nueva York ha servido como centro internacional de comunicaciones. La ciudad no solamente se ha convertido en un teatro, sino en una producción, en una presentación en diversos medios cuyo público es el mundo entero. Esto ha dado una resonancia y una profundidad especial a mucho de lo que aquí se hace y dice. Buena parte de la construcción y el desarrollo de Nueva York durante el siglo pasado debe ser visto como una acción y comunicación simbólica: no ha sido concebida y ejecutada simplemente para satisfacer unas necesidades políticas y económicas inmediatas, sino —lo que es al menos igual de importante— para demostrar al mundo entero lo que pueden construir los hombres modernos y cómo puede ser imaginada y vivida la vida moderna.

Muchas de las estructuras más impresionantes de la ciudad fueron planificadas específicamente como expresiones simbólicas de la modernidad: Central Park, el puente de Brooklyn, la Estatua de la Libertad, Coney Island, muchos rascacielos de Manhattan, el Rockefeller Center y muchas más. Otras áreas de la ciudad —el puerto, Wall Street, Broadway, el Bowery, el Lower East Side, Greenwich Village, Harlem, Times Square, Madison Avenue— han adquirido

peso y fuerza simbólicos con el transcurso del tiempo. El impacto acumulativo de todo esto es que el neoyorquino se encuentra en medio de una selva de símbolos baudelairiana. La presencia y profusión de estas formas giganteseas hacen de Nueva York un lugar extraño y rico para vivir. Pero también hacen de ella un lugar peligroso, pues sus símbolos y simbolismos luchan interminablemente entre sí por el sol y la luz, se esfuerzan por aniquilarse unos a otros y se desvanecen juntos en el aire. Por lo tanto, si Nueva York es una selva de símbolos, es una selva en la que las hachas y las excavadoras están siempre en funcionamiento y las grandes obras caen constantemente por tierra, en la que los marginados pastorales encuentran ejércitos fantasma, y los *Trabajos de amor perdidos* se interrelacionan con *Macbeth*, en la que surgen continuamente nuevos significados junto con los árboles edificados y caen con ellos.

Comenzaré esta sección con un análisis de Robert Moses, cuya carrera pública se extiende desde comienzos de la década de 1910 hasta finales de la de 1960, que es probablemente el mayor creador de formas simbólicas de Nueva York en el siglo XX, cuyas construcciones tuvieron un impacto destructivo y desastroso sobre mis primeros años y cuyo espectro, todavía hoy acosa a mi ciudad. A continuación analizaré la obra de Jane Jacobs y de algunos de sus contemporáneos, quienes, enzarzados en combate con Moses, crearon un orden de simbolismo urbano radicalmente diferente durante los años sesenta. Finalmente delinearé algunas de las formas y de los ambientes simbólicos que han surgido en las ciudades de los setenta. Al desarrollar la perspectiva de las metamorfosis urbanas de las cuatro últimas décadas, pintaré un cuadro en el que pueda situarme, tratando de captar las modernizaciones y los modernismos que han hecho de mí, y de muchos de los que me rodean, lo que somos.

I. ROBERT MOSES: EL MUNDO DE LA AUTOPISTA

Cuando actúas en una metrópoli sobreedificada,
tienes que abrirte camino
con un hacha de carnicero.
Simplemente voy a seguir construyendo.
Puedes hacer todo lo posible por detenerme.

Máximas de Robert Moses

... Ella fue quien me abrió los ojos
acerca de la ciudad cuando dije:
Me pone enfermo verlos levantar
un nuevo puente como ése en pocos meses
y yo no puedo encontrar tiempo siquiera
para escribir un libro. Ellos tienen el poder,
eso es todo, replicó. Es lo que todos
queréis. Si no lo puedes tener, reconoce
por lo menos lo que es. Y ellos no
te lo van a dar

William Carlos Williams, «The flower»

¿Qué esfinge de cemento y aluminio
abrió su cráneo de un hachazo
y devoró sus cerebros y su imaginación [...]
¡Moloch cuyos edificios son el juicio!

Allen Ginsberg, «Howl»

Entre los muchos símbolos e imágenes con que Nueva York ha contribuido a la cultura moderna, en los últimos años uno de los más llamativos ha sido la imagen de la ruina y la devastación modernas. El Bronx, donde yo crecí, se ha convertido en la contraseña internacional de las pesadillas urbanas de nuestra época: drogas, pandillas, incendios premeditados, asesinatos, terror, miles de edificios abandonados, bloques transformados en solares cubiertos de basuras y ladrillos. Diariamente, cientos de miles de conductores, al utilizar la autopista del Bronx que pasa por el centro del barrio, ven la horrible suerte corrida por el Bronx, aunque quizá no la comprendan. Esta vía, aunque atascada noche y día por el tráfico pesado, es rápida, mortalmente rápida; los límites de velocidad son transgredidos rutinariamente, incluso en las rampas de entrada y salida, con pasos a nivel y peligrosas curvas; convoyes ininterrumpidos de enormes camiones, con conductores ceñudamente agresivos, dominan el campo de visión; los coches zigzaguean insensatamente entre los camiones: es como si en esta autopista se apoderara de todos una prisa desesperada e incontrolable por salir del Bronx a la mayor velocidad que les permitan sus ruedas. Una ojeada al paisaje urbano del norte o del sur —es difícil hacer algo más que echar rápidas ojeadas, pues buena parte de la autopista está bajo el nivel del suelo, enmarcada por muros de ladrillo de una altura de tres metros— sugerirá la causa: cientos de edificios abandonados y tapiados y esqueletos de construcciones consumidas y carbonizadas; docenas de manzanas donde no hay nada más que desperdicios y ladrillos rotos.

Diez minutos por esta ruta, dura prueba para cualquiera, es algo especialmente horrible para aquellos que recuerdan el Bronx tal como era antes: que recuerdan estos barrios tales como en otros tiempos eran y se desarrollaban, hasta que esta misma autopista atravesó su corazón, haciendo del Bronx, por encima de todo, un lugar del que hay que salir. Para los hijos del Bronx, como yo, esta autopista lleva una carga especial de ironía: mientras corremos a través del mundo de nuestra infancia, apresurándonos por salir de él, aliviados a la vista del final, no somos meros espectadores, sino también partícipes activos en el proceso de destrucción que nos rompe el corazón. Dominamos las lágrimas y pisamos el acelerador.

Robert Moses es el hombre que hizo posible todo esto. Cuando oí a Allen Ginsberg preguntar a finales de la década de 1950: «¿Quién fue esta esfinge de cemento y aluminio?», de inmediato tuve la seguridad de que, aunque el poeta no lo supiera, Moses era su hombre. Como el «Moloch que entró tempranamente en mi alma» de Ginsberg, Robert Moses y sus obras públicas entraron en mi vida justo antes de mi Bar Mitzvah *, contribuyendo a poner fin a mi infancia. Ha estado siempre presente, de una manera vagamente subliminal. Todas las grandes edificaciones, dentro o alrededor de Nueva York, parecían ser, de alguna manera, obras suyas: el puente Triborough, la autopista del West Side, docenas de vías-parque en Westchester y Long Island, las playas de Jones y Orchard, innumerables parques, urbanizaciones, el aeropuerto Idlewild (ahora Kennedy), una red de enormes pantanos y centrales eléctricas cerca de las cataratas del Niágara; la lista parecía extenderse infinitamente. Había sido el inspirador de un acontecimiento que tuvo una magia especial para mí: la Feria Mundial de 1939-1940, a la cual asistí desde el vientre de mi madre y cuyo elegante logotipo adornó nuestro apartamento de muchas maneras —programas, banderines, tarjetas postales, ceniceros—, simbolizando la aventura humana, el progreso, la fe en el futuro y los heroicos ideales de la época en que me tocó nacer.

Pero entonces, en la primavera y el otoño de 1953, Moses comenzó a hacerse presente en mi vida de un modo diferente: proclamó que

* Festividad judía que señala el momento en que un niño —a los trece años— puede ser considerado adulto en algunos aspectos. [N. T.].

estaba a punto de abrir una inmensa autopista, cuya escala, costos y dificultades no tenían precedentes, a través del corazón de nuestro barrio. En un principio no podíamos creerlo; parecía venir de otro mundo. Ante todo, casi ninguno de nosotros era propietario de un coche: el propio barrio y las líneas de metro que llevaban al centro definían el flujo de nuestras vidas. Además, incluso si la ciudad necesitaba esa autopista —¿O era el Estado el que la necesitaba? (en las operaciones de Moses, nunca estuvo claro el lugar que ocupaban el poder y la autoridad, salvo para el propio Moses)—, los rumores ciertamente no podían querer decir lo que parecían decir: que la autopista avanzaría como un ariete a través de una docena de barrios sólidos, asentados y densamente poblados como el nuestro; que unas 60 000 personas de clase obrera o media baja, en su mayoría judíos, pero con muchos italianos, irlandeses y negros entremezclados, serían expulsadas de sus hogares. Los judíos del Bronx estaban perplejos: ¿podía un judío como nosotros querer hacernos esto? (Teníamos poca idea de la clase de judío que era, o de lo mucho que nos interponíamos en su camino.) E incluso si quería hacerlo, estábamos seguros de que eso no podía suceder aquí, en Estados Unidos. Todavía nos llegaban los últimos rayos del *New Deal:* el gobierno era *nuestro* gobierno, y en el último momento se haría presente para protegernos. Y sin embargo, antes de que llegáramos a darnos cuenta, allí estaban las palas mecánicas y las excavadoras, y la gente estaba siendo avisada de que era mejor que se fuera deprisa. Los vecinos miraron aturdidos a los demoledores, miraron las calles que desaparecían, se miraron unos a otros, y se fueron. Moses avanzaba, y no había poder temporal o espiritual qué le pudiera cerrar el paso.

Durante diez años, desde fines de los cincuenta hasta mediados de los sesenta, el centro del Bronx fue machacado, perforado y aplastado. Mis amigos y yo solíamos subirnos al parapeto del Grand Concourse, donde había estado la calle 174, para vigilar el progreso de las obras —las inmensas excavadoras y palas mecánicas y las vigas de acero y madera, los cientos de obreros con sus cascos de diversos colores, las grúas gigantes que se elevaban muy por encima de los tejados más altos del Bronx, las explosiones y los temblores de la dinamita, los hirsutos y dentados peñascos de roca recién arrancada, los paisajes de la devastación que se extendían a lo largo de kilómetros hacia el este y el oeste, hasta donde alcanzaba la vista—, y nos maravillábamos de ver nuestro bello barrio transformado en ruinas sublimes, espectaculares.

En el instituto, cuando descubrí a Piranesi, me sentí inmediatamente identificado. También solía ir, de regreso de la biblioteca de Columbia, al sitio de la construcción y creía estar en medio del último acto del *Fausto* de Goethe. (Tendrías que habérselo agradecido a Moses: sus obras te dan ideas.) Sólo que aquí no había un triunfo humanista que compensara la destrucción. De hecho, una vez que las obras hubieron concluido fue cuando realmente comenzó la ruina del Bronx. Kilómetros de calles a lo largo de la autopista quedaron sofocados por el polvo, los humos y el ruido ensordecedor: lo más impresionante era el rugido de los camiones de una potencia y un tamaño que el Bronx no había visto nunca, arrastrando sus pesados cargamentos a través de la ciudad, con destino a Long Island o Nueva Inglaterra, a Nueva Jersey y a todos los puntos del sur, noche y día sin interrupción. Edificios de apartamentos que durante veinte años estuvieran habitados de manera estable se vaciaron, a menudo prácticamente de la noche a la mañana; numerosas y empobrecidas familias negras e hispanas, que huían de suburbios todavía peores, fueron trasladadas masivamente, con frecuencia bajo los auspicios del Departamento de Bienestar, que llegó a pagar rentas excesivas, propagando el pánico y acelerando la huida. Al mismo tiempo, la construcción había destruido muchas manzanas comerciales, separado a otras de la mayoría de sus clientes y colocado a los comerciantes al borde de la bancarrota, además de hacerlos, por su forzado aislamiento, mucho más vulnerables al delito. El gran mercado abierto del distrito, en la avenida Bathgate, todavía floreciente a finales de la década de los cincuenta, fue diezmado. Un año después de que se abriera la autopista, lo que quedaba se esfumó. De este modo, despoblado, económicamente reducido, emocionalmente destrozado —por grave que fuera el daño físico, peores fueron las heridas internas—, el Bronx estuvo en condiciones de caer en la temible espiral de las plagas urbanas.

Moses parecía complacerse en la devastación. Cuando se le preguntaba poco después de que se terminara la vía a través del Bronx si las autopistas urbanas como ésta no planteaban problemas urbanos especiales, replicaba impacientemente que «la cosa tiene muy pocas dificultades. Existe un cierto malestar, pero hasta eso se ha exagerado». En comparación con sus anteriores autopistas rurales y suburbanas, la única diferencia en este caso consistía en que «hay más casas que se interponen... más gente que se interpone, eso es todo». Se jactaba de que «cuando actúas en una metrópoli sobreedificada, tie-

nes que abrirte camino con un hacha de carnicero» [1]. Aquí la equiparación subconsciente —entre animales muertos que serán descuartizados y comidos y «gente que se interpone»— es suficiente para dejarnos sin respiración. Si Allen Ginsberg hubiese puesto tales metáforas en boca de su Moloch, nunca se le habría permitido expresarlas impunemente: simplemente habrían parecido excesivas. El talento de Moses para la crueldad extravagante, junto con su brillantez visionaria, su energía obsesiva y su ambición megalomaníaca, le permitieron labrarse, a lo largo de los años, una reputación casi mitológica. Se le veía como el último de una larga serie de constructores y destructores titánicos en la historia y la mitología cultural: Luis XIV, Pedro el Grande, el barón Haussmann, José Stalin (aunque fanáticamente anticomunista, Moses era muy aficionado a citar la máxima estalinista: «No se puede hacer una tortilla sin romper los huevos»), Bugsy Siegel (constructor magistral de la masa, creador de Las Vegas), «Kingfish» Huey Long; el Tamburlaine de Marlowe; el Fausto de Goethe; el capitán Ahab; Mr. Kurtz; el ciudadano Kane. Moses hizo todo lo que pudo por elevarse a una altura de gigante e incluso llegó a disfrutar de su creciente reputación de monstruo, la cual creía intimidaría al público y mantendría a raya a sus posibles oponentes.

Sin embargo, al final —después de cuarenta años— la leyenda que cultivara contribuyó a acabar con él: le acarreó miles de enemigos personales, algunos de ellos tan resueltos y llenos de recursos como el propio Moses, que, obsesionados con él, se dedicaron apasionadamente a poner coto al hombre y sus máquinas. A finales de la década de 1960 lo consiguieron finalmente: Moses fue paralizado y privado de su poder para construir. Pero su obra nos rodea todavía, y su espíritu continúa acosando nuestras vidas públicas y privadas.

Resulta fácil especular sobre el poder personal y el estilo de Moses. Pero hacer hincapié en esto tiende a oscurecer una de las fuentes primarias de su amplia autoridad: su habilidad para convencer a un público masivo de que era el vehículo de fuerzas impersonales de la

[1] Estas declaraciones son citadas por Robert Caro en su monumental estudio, *The power broker: Robert Moses and the fall of New York*, Knopf, 1974, pp. 849, 876. El pasaje del «hacha de carnicero» ha sido tomado de las memorias de Robert Moses, *Public works: a dangerous trade*, McGraw-Hill, 1970. La valoración de Moses de la autopista del Bronx fue realizada en una entrevista con Caro. *The power broker* es la fuente principal de mi relato acerca de la carrera de Moses. Véase también mi artículo sobre Caro y Moses, «Buildings are judgement: Robert Moses and the romance of construction», *Ramparts*, marzo de 1975, y el simposio en el número de junio.

historia, el espíritu en movimiento de la modernidad. Durante cuarenta años fue capaz de apropiarse de la visión de lo moderno. Oponerse a sus puentes, túneles, autopistas, urbanizaciones, embalses, estadios, centros culturales, era —o así lo parecía— oponerse a la historia, al progreso, a la propia modernidad. Y pocas personas, especialmente en Nueva York, estaban dispuestas a hacerlo. «Hay personas a las que les gustan las cosas tal como están. No puedo darles ninguna esperanza. Tienen que seguir avanzando. Este es un gran Estado, y hay otros Estados. Que se vayan a las Rocosas» [2]. Moses tocó una cuerda que durante más de un siglo ha sido vital para los neoyorquinos: nuestra identificación con el progreso, con la renovación y la reforma, con la perpetua transformación de nuestro mundo y de nosotros mismos. Harold Rosemberg lo llamó «la tradición de lo Nuevo». ¿Cuántos judíos del Bronx, semillero de todas las formas de radicalismo, estaban dispuestos a luchar por el carácter sagrado de «las cosas tal como están»? Moses estaba destruyendo nuestro mundo, y sin embargo parecía estar actuando en nombre de los valores que nosotros habíamos abrazado.

Puedo recordarme contemplando desde arriba las obras de la autopista del Bronx, llorando por mi barrio (cuya suerte preví con la precisión de una pesadilla), jurando guardar la memoria y el espíritu de venganza, pero luchando asimismo con algunas de las perturbadoras ambigüedades y contradicciones expresadas por la obra de Moses. El Grand Concourse, desde cuyas alturas observaba y pensaba, era en nuestro distrito lo más parecido a un bulevar de París. Entre sus rasgos más destacados estaban las hileras de grandes y espléndidos bloques de apartamentos de los años treinta: simples y claros en sus formas arquitectónicas, ya fueran geométricamente angulosas o biomórficamente curvas; de brillantes colores con sus ladrillos en contraste, sus aplicaciones de cromo y sus amplias superficies de vidrio, bellamente intercaladas; abiertos al aire y la luz, como si quisieran proclamar la buena vida que se ofrecía no sólo a los residentes de elite, sino a todos nosotros. El estilo de esos edificios, conocido hoy día como *art decó*, en su origen fue llamado «moderno». Para mis padres, que orgullosamente describían a nuestra familia como una «familia moderna», los edificios del Concourse representaban el colmo de la modernidad. No podíamos permitirnos vivir en ellos —aun-

[2] Discurso ante la Junta de Urbanismo de Long Island, 1927, citado en Caro, p. 275.

que vivíamos en un edificio pequeño y modesto, pero aun así arrogantemente «moderno», mucho más abajo— pero podían ser admirados gratis, como las filas de maravillosos transatlánticos en el puerto (los edificios, hoy en día, parecen buques de guerra ametrallados en el dique seco, mientras que los transatlánticos casi han desaparecido.)

Al ver cómo era derribado uno de los más encantadores de estos edificios para dejar paso a la autopista, sentí una tristeza que, ahora puedo verlo, es endémica de la vida moderna. Pues a menudo el precio de hacer avanzar y expandir la modernidad es la destrucción no sólo de instituciones y ambientes «tradicionales» y «premodernos», sino también —y aquí reside la verdadera tragedia— de todo lo más vital y hermoso del propio mundo moderno. En el caso del Bronx, gracias a Robert Moses, la modernidad del bulevar urbano fue sentenciada por obsoleta y hecha pedazos por la modernidad de la autopista interestatal. *¡Sic transit!* Ser moderno resultaba mucho más problemático y más peligroso de lo que yo había pensado.

¿Cuáles fueron los caminos que llevaron a la autopista del Bronx? Las obras públicas organizadas por Moses a partir de la década de 1920 expresaban una visión —o mejor dicho, una serie de visiones— de lo que podía y debía ser la vida moderna. Quiero articular las formas características de modernismo que Moses definió y realizó, para señalar sus contradicciones internas, sus amenazadoras corrientes subterráneas —que salieron a la superficie en el Bronx— y su significado y valor perdurables para la humanidad moderna.

El primer gran logro de Moses, hacia fines de la década de 1920, fue la creación de un espacio público radicalmente diferente de todo lo que había existido con anterioridad: el parque estatal de Jones Beach, en Long Island, justo fuera de los límites de la ciudad de Nueva York, a orillas del Atlántico. Esta playa, que fue abierta en el verano de 1929 y ha celebrado recientemente su cincuentenario, es tan enorme que fácilmente podría contener medio millón de personas en un tórrido domingo de julio, sin dar la sensación de estar congestionada. Como paisaje, su característica más notable es la sorprendente claridad del espacio y la forma: extensiones de arena absolutamente planas, deslumbrantemente blancas, se extienden hacia el horizonte en una amplia banda recta, cortada por un lado por el claro, puro e infinito azul del mar, y, por el otro, por la precisa línea ininterrumpida, de color marrón, del paseo de acceso. El gran despliegue horizontal está jalonado por dos elegantes casas de baño *art decó*, de

madera, ladrillo y piedra, y a medio camino entre ellas, en el centro del parque, por un surtidor monumental, en forma de columna, visible desde todas partes, que se eleva como un rascacielos, evocando la grandeza de las formas urbanas del siglo XX simultáneamente complementadas y negadas por este parque. Jones Beach ofrece un despliegue espectacular de las formas primarias de la naturaleza —tierra, sol, agua, cielo— pero aquí la naturaleza aparece con una abstracta pureza horizontal y una claridad luminosa que sólo la cultura puede crear.

Podemos apreciar la creación de Moses todavía más cuando nos damos cuenta (como explica Caro con claridad) de que buena parte de este espacio era antes terreno pantanoso y baldío, inaccesible e intransitable, hasta la llegada de Moses, y de que éste realizó una espectacular metamorfosis en escasamente dos años. En Jones Beach hay otro tipo de pureza que es crucial. Allí no hay intrusión de negocios o comercios modernos: no hay hoteles, casinos, transbordadores, lanchas costeras, saltos de paracaídas, máquinas tragaperras, burdeles, altavoces, puestos de perritos calientes, letreros de neón; no hay suciedad, ruidos, ni desorden *. De ahí que incluso cuando Jones Beach está ocupada por una multitud del tamaño de la población de Pittsburgh, su ambiente consigue seguir siendo notablemente sereno. Contrasta radicalmente con Coney Island, sólo a unas pocas millas al oeste, a cuyo público de clase media cautivó inmediatamente desde su apertura. Toda la densidad e intensidad, el ruido y el movimiento anárquicos, la vitalidad desharrapada que se expresan en las fotografías de Weegee y en los grabados de Reginald Marsh y son celebrados simbólicamente en «A Coney Island of the mind», [«Una Coney Island mental»] de Lawrence Ferlinghetti, son borrados del mapa en el paisaje visionario de Jones Beach **.

¿Qué aspecto tendría una Jones Beach mental? Sería difícil de ex-

* Pero el espíritu de empresa norteamericano nunca se da por vencido. Los fines de semana, una procesión ininterrumpida de avionetas vuela por encima de la orilla, escribiendo en el cielo o llevando carteles que anuncian las glorias de diversas marcas de soda, vodka, dicos y sex-clubs, políticos y proposiciones locales. Ni siquiera Moses pudo encontrar la forma de impedir el acceso de los negocios y los políticos al cielo.

** Coney Island compendia lo que el arquitecto holandés Rem Koolhaas llama «la cultura de la congestión»: *Delirious New York: a retrospective manifesto for Manhattan*, especialmente pp. 21-65. Koolhaas ve en Coney Island un prototipo, una especie de ensayo, de la «ciudad de torres», intensamente vertical, de Manhattan; compárese con el despliegue radicalmente horizontal de Jones Beach, sólo acentuado por el surtidor, la única estructura vertical permitida.

presar en poesía, o en cualquier clase de lenguaje simbólico que dependiera del movimiento dramático y del contraste para causar impacto. Pero podemos ver sus formas en las pinturas diagramáticas de Mondrian, y más tarde en el minimalismo de los años sesenta, en tanto que las tonalidades de su color pertenecen a la gran tradición del paisaje neoclásico, desde Poussin, pasando por el joven Matisse, hasta Milton Avery. En un día de sol, Jones Beach nos transporta el gran romance del Mediterráneo, de la claridad apolínea, de la luz perfecta sin sombras, la geometría cósmica, las perspectivas ininterrumpidas que se extienden hacia un horizonte infinito. Este romance es por lo menos tan viejo como Platón. Su devoto más apasionado e influyente en el mundo moderno es Le Corbusier. En este texto, escrito el mismo año en que se abrió Jones Beach, justo antes de la gran quiebra, delinea su sueño moderno clásico:

Si comparamos a Nueva York con Estambul, podemos decir que una es un cataclismo y la otra un paraíso terrenal.

Nueva York es excitante y perturbadora. También lo son los Alpes; también lo es una tempestad; también lo es una batalla. Nueva York no es hermosa, y si estimula nuestras actividades prácticas, hiere nuestro sentido de la felicidad [...].

Una ciudad puede abrumarnos con sus líneas quebradas; el cielo es desgarrado por sus perfiles hirsutos. ¿Dónde encontraremos reposo?

Si vas al Norte, las agujas festoneadas de las catedrales reflejan la agonía de la carne, los sueños punzantes del espíritu, el infierno y el purgatorio, los pinares vistos a través de la luz pálida y la niebla fría.

Nuestros cuerpos piden sol.

Hay ciertas formas que dan sombra [3].

Le Corbusier quiere estructuras que opongan la fantasía de un sur sereno y horizontal a las realidades sombrías y turbulentas del norte. Jones Beach, justo más allá del horizonte de los rascacielos de Nueva York, es una concreción ideal de este romance. Es irónico que, aunque Moses vivió en perpetuo conflicto, lucha, *Sturm und Drang*, su primer triunfo y aquel del cual parecía estar más orgulloso medio siglo más tarde, fue un triunfo de *luxe, calme, et volupté*. Jones Beach es el Rosebud gigantesco de este ciudadano Cohen.

Las *parkways* (vías-parque) de Northern y Southern State, de Moses, que llevan desde Queens a Jones Beach y más allá, abrieron una dimensión nueva a la pastoral moderna. Estas vías, con su artístico paisaje y su fluida circulación, aunque un tanto raídas después de medio siglo, todavía están entre las más bellas del mundo. Pero su belleza no emana (como, por ejemplo, la de la autopista de la costa de California o la senda de los Apalaches) del entorno natural que rodea la ruta: surge del ambiente creado artificialmente por la propia ruta. Incluso si estas vías-parque no unieran nada ni llevaran a ninguna parte, seguirían constituyendo una aventura en sí mismas. Esto es especialmente válido para la vía-parque de Northern State, que atraviesa la zona de las suntuosas fincas que Scott Fitzgerald inmortalizara en *El gran Gatsby* * (1925). Los primeros paisajes viales de Moses en Long Island representan un intento moderno de recrear lo que el narrador de Fitzgerald, en la última página de la novela, describe como «la vieja isla que en otros tiempos floreciera ante los ojos de los marineros holandeses: el pecho fresco y verde del nuevo mundo». Pero Moses hizo que este pecho sólo fuera asequible por mediación de ese otro símbolo tan querido para Gatsby: la luz verde. Sus vías-parque sólo podían ser conocidas desde el coche particular: sus pasos a nivel fueron construidos deliberadamente demasiado bajos para que los autobuses pasaran por ellos, de modo que el transporte público no pudiera llevar grandes masas de la ciudad a la playa. Este era un jardín característicamente tecno-pastoral, abierto únicamente a quienes estuvieran en posesión de las máquinas más recientes —era, recordemos, la época del Ford T—, y una forma de espacio público singularmente privatizada. Moses utilizó el diseño físico como medio de criba social, para cribar a todos aquellos que no tuvieran sus propias ruedas. Moses, que nunca aprendió a conducir, se estaba convirtiendo en el hombre de Detroit en Nueva York. Para la gran mayoría de los neoyorquinos, no obstante, su verde nuevo mundo solamente ofrecía una luz roja.

[3] *L'urbanisme*, pp. 64-66. Véase Koolhaas, pp. 199-223, acerca de Le Corbusier y Nueva York.

* Esto generó encarnizados conflictos con los propietarios de las fincas, y permitió que Moses adquiriera fama de defensor del derecho del pueblo al aire puro, el espacio abierto y la libertad de movimientos. «Era estimulante trabajar para Moses», recordaba uno de sus ingenieros medio siglo más tarde. «Hacía que te sintieras como parte de algo grande. Eras tú el que luchabas por el pueblo, contra esos ricos propietarios de fincas y legisladores reaccionarios [...]. Era casi como una guerra» (Caro, pp. 228, 273). De hecho, sin embargo, como demuestra Caro, prácticamente todas las tierras de las que Moses se apropió eran pequeñas viviendas y granjas familiares.

Jones Beach y las primeras vías-parque de Moses en Long Island deben ser situados en el contexto del crecimiento espectacular de las actividades e industrias del esparcimiento durante el *boom* económico de los años veinte. Estos proyectos en Long Island tenían por finalidad abrir un mundo pastoral justo más allá de los límites de la ciudad, un mundo hecho para las vacaciones, el juego y la diversión... para quienes tuvieran el tiempo y los medios para salir. Las metamorfosis de Moses durante los años treinta deben de ser vistas a la luz de las grandes transformaciones en el significado de la construcción misma. Durante la gran depresión, mientras las industrias y los negocios privados se hundían y el desempleo masivo y la desesperación se incrementaban, la construcción dejó de ser una empresa privada para convertirse en una pública, y en un imperativo público, serio y urgente. Prácticamente todas las obras importantes realizadas en los años treinta —puentes, parques, carreteras, túneles, embalses— fueron realizadas con dinero federal, bajo los auspicios de los grandes organismos del *New Deal:* CWA, PWA, CCC, FSA, TVA. Estos proyectos fueron planificados en torno a objetivos sociales complejos y bien articulados. Primero, tenían por fin crear negocios, aumentar el consumo y estimular el sector privado. Segundo, darían trabajo a millones de desempleados, contribuyendo a comprar la paz social. Tercero, acelerarían, concentrarían y modernizarían las economías de las regiones en que eran construidas, desde Long Island a Oklahoma. Cuarto, ampliarían el significado de «lo público», haciendo demostraciones simbólicas de cómo la vida en Estados Unidos podía ser enriquecida, tanto material como espiritualmente, a través de las obras públicas. Finalmente, con su utilización de estimulantes nuevas tecnologías, los grandes proyectos del *New Deal* encarnaban la promesa de un futuro glorioso que comenzaba a surgir en el horizonte, un nuevo día no sólo para unos cuantos privilegiados, sino para la totalidad de la nación.

Moses fue quizá la primera persona en Estados Unidos que captó las inmensas posibilidades del interés de la Administración Roosevelt por las obras públicas; captó también la medida en que el destino de las ciudades de Estados Unidos iba a ser fraguado, a partir de entonces, en Washington. Ahora en posesión del cargo de comisionado de parques estatales y urbanos, estableció vínculos estrechos y duraderos con los planificadores más enérgicos e innovadores de la burocracia del *New Deal.* Aprendió cómo liberar millones de dólares de fondos federales en un tiempo notablemente breve. Luego, contratando un equipo de planificadores e ingenieros de primera fila (principalmente procedentes de las filas del desempleo), movilizó un ejército laboral de 80 000 hombres y se puso a trabajar en un gran programa de choque para regenerar los 1 700 parques de la ciudad (todavía más degradados en el nadir de la Depresión que hoy) y crear cientos de parques nuevos, además de cientos de campos de juego y varios zoos. A finales de 1934, Moses acabó el trabajo. No solamente hizo gala de sus dotes para una brillante administración y ejecución; también comprendió el valor de realizar las obras públicas como si fuesen espectáculos públicos. Llevó a cabo el reordenamiento de Central Park y la construcción de su zoo y su estanque trabajando veinticuatro horas diarias, durante los siete días de la semana: brillaban los focos y refulgían los martillos mecánicos durante toda la noche, con lo que no sólo se aceleraban las obras, sino que también se creaba un nuevo espacio de representación que mantenía cautivado al público.

Los mismos obreros parecían contagiados de su entusiasmo: además de mantener el ritmo infatigable impuesto por Moses y sus capataces de paja, en realidad se adelantaban a ellos, tomando la iniciativa, aportando ideas nuevas y yendo por delante de los planes, de manera que los ingenieros se veían obligados una y otra vez a volver a sus mesas a la carrera y reelaborar los planes para incluir los progresos que los obreros habían realizado por su propia cuenta [4]. Este es el romance moderno de la construcción en su mejor momento, el romance celebrado por el Fausto de Goethe, por Carlyle y Marx, por los constructivistas de los años veinte, por las películas sobre la construcción soviética del período del plan quinquenal, y los documentales de la TVA y la FSA y los murales de la WPA de finales de los años treinta. Lo que en este caso dio autenticidad y realidad especial al romance que el hecho de que inspiró efectivamente a los hombres que ejecutaron las obras. Al parecer fueron capaces de encontrar sentido y estímulo en un trabajo físicamente agotador y mal pagado, porque tenían una cierta visión de la obra en su totalidad y creían en su valor para la comunidad de la cual formaban parte.

El tremendo aplauso público que Moses recibió por sus obras en los parques de la ciudad le sirvió como trampolín hacia algo que para él significaba mucho más que los parques. Se trataba de un sistema de autopistas, vías-parque y puentes que entrelazarían toda el área

[4] Para detalles sobre este episodio, Caro, pp. 368-372.

metropolitana: la autopista elevada del West Side, que se extendería a lo largo de Manhattan, cruzando el nuevo puente Henry Hudson de Moses, hasta el Bronx, y a través de éste, hasta Westchester; el Belt Parkway, que rodearía la periferia de Brooklyn desde el East River al Atlántico, unido a Manhattan a través del Brooklyn-Battery Tunnel (Moses habría preferido un puente) y al Southern State; y —éste era el meollo del sistema— el proyecto Triborough, una red enormemente compleja de puentes, accesos y vías-parque que unirían a Manhattan, el Bronx y Westchester con Queens y Long Island.

Estos proyectos eran increíblemente caros, pero Moses se las arregló para convencer a Washington de que pagara la mayoría de ellos. Técnicamente eran brillantes: la ingeniería de Triborough todavía es un texto clásico en nuestros días. Contribuyeron, al decir de Moses, a «entretejer los cabos sueltos y los márgenes deshilachados de la tapicería arterial metropolitana de Nueva York» y a dar a esa región enormemente compleja una unidad y una coherencia que nunca había tenido. Crearon una serie de nuevos y espectaculares accesos visuales a la ciudad, mostrando la magnificencia de Manhattan desde muchos nuevos ángulos —desde el Belt Parkway, el Gran Central, el alto West Side— y nutriendo a toda una nueva generación de fantasías urbanas *. La ribera del Hudson, en la parte alta de la ciudad, uno de los más bellos paisajes urbanos de Moses, es especialmente impresionante cuando nos damos cuenta de que (como muestra Caro en imágenes) era un erial con chabolas y basureros hasta que él llegó. Cruzas el puente George Washington, y bajas, das la vuelta y te deslizas por la suave curva de la autopista del West Side; las luces y las torres de Manhattan relampaguean y resplandecen ante tus ojos, elevándose sobre el verdor lozano del Riverside Park, y aun si eres el más mortal enemigo de Moses —o, en este caso, de Nueva York— te sientes conmovido: sabes que estás en casa una vez más, que la ciudad está ahí para tí, y puedes agradecer esto a Moses.

* Por otra parte, estos proyectos hicieron una serie de incursiones drásticas y casi fatales en la cuadrícula de Manhattan. Koolhaas, en *Delirious New York*, p. 15, explica incisivamente la importancia de este sistema para el ambiente neoyorquino: «La disciplina bidimensional de la cuadrícula crea una libertad nunca soñada para la anarquía tridimensional. La cuadrícula define un nuevo equilibrio entre el control y el descontrol [...]. Con su imposición, Manhattan está inmunizado para siempre contra toda [nueva] intervención totalitaria. En una sola manzana —el área más amplia posible que puede caer bajo el control arquitectónico— desarrolla una unidad máxima de ego urbanístico». Fueron precisamente estas fronteras del ego urbano las que el ego del propio Moses intentó hacer desaparecer.

En los últimos años de la década de 1930, cuando Moses estaba en la cúspide de su creatividad, fue canonizado en el libro que, más que cualquier otro, estableció el modelo del movimiento moderno en arquitectura, urbanismo y diseño: *Space, time and architecture*, de Sigfried Giedion. La obra de Giedion, que se dio a conocer primero en forma de conferencias en Harvard en 1938-1939, desarrollaba la historia de tres siglos de diseño y planificación modernos y presentaba la obra de Moses como su culminación. Giedion ofrecía grandes fotografías de la recién terminada autopsia del West Side, el cruce de trébol de la isla de Randall y el cruce de corbata del Grand Central Parkway. Estas obras, decía, «demostraron las grandes posibilidades inherentes a nuestra época». Giedion comparaba las vías-parque de Moses con la pintura cubista, con las esculturas y los móviles abstractos y con las películas. «Como sucede con muchas de las creaciones nacidas del espíritu de esta época, la belleza y el significado de la vía-parque no pueden ser captados desde un único punto de observación, como era posible hacerlo desde una ventana del castillo de Versalles. Sólo el movimiento puede revelarlos, siguiendo el flujo permanente, como prescriben las reglas del tráfico. La sensación de espacio-tiempo de nuestra época raras veces se puede sentir con tanta precisión como cuando se conduce» [5].

Así pues, los proyectos de Moses no sólo marcaron una nueva fase en la modernización del espacio urbano, sino también un nuevo paso en la visión y el pensamiento modernistas. Para Giedion y toda la generación de los años treinta —formalistas y tecnócratas seguidores de Le Corbusier o del Bauhaus, marxistas, incluso neopopulistas agrarios— estas vías-parque crearon un campo mágico, una especie de cenador romántico en el que podían entrelazarse el modernismo y el pastoralismo. Moses parecía ser la única figura pública mundial que comprendía «la concepción espaciotemporal de nuestra época»; además tenía «la energía y el entusiasmo de un Haussmann». Esto lo hacía ser «singularmente capaz, como lo fue el propio Haussmann, de responder a las oportunidades y necesidades de la época» y estar singularmente capacitado para construir «la ciudad del futuro» en nuestros días. En 1806, Hegel consideró a Napoleón el ***Weltseele*** [alma del mundo] a caballo; en 1939, para Giedion, Moses tenía la apariencia del *Weltgeist* [espíritu del mundo] sobre ruedas.

[5] *Space, time and architecture*, pp. 823-832 [*Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, Dossat, 6.ª ed. 1979].

Otra apoteosis de Moses fue la de la Feria Mundial de Nueva York, en 1939-1940, inmensa celebración de la tecnología y la industria modernas: «Construyendo el Mundo de Mañana». Dos de los pabellones más populares de la feria —el Futurama de la General Motors, de orientación comercial, y el utópico Democracity— mostraban autopistas urbanas elevadas y vías-parque arteriales que unirían el campo y la ciudad, precisamente como las recién construidas por Moses. Los visitantes, en el camino de ida y vuelta de la feria, mientras recorrían las rutas de Moses y cruzaban sus puentes, podían experimentar directamente parte de ese futuro visionario, y ver que aparentemente, funcionaba *.

Moses, en su calidad de Comisionado de Parques, había reunido el terreno en el que se realizaría la feria. Con la velocidad del relámpago, unos costes mínimos y su típica mezcla de amenaza y amabilidad, había arrebatado a cientos de propietarios un terreno de las dimensiones del centro de Manhattan. En este asunto, el logro que más lo enorgullecía fue haber destruido los memorables montículos de cenizas y basura de Flushing, inmortalizados por Scott Fitzgerald como uno de los grandes símbolos modernos del desperdicio industrial y humano:

> un valle de cenizas, una granja fantástica donde las cenizas crecen como trigo, formando lomas, colinas y jardines grotescos; donde las cenizas toman forma de casas y chimeneas y humo que se eleva y, finalmente, con un esfuerzo trascendente, de hombres que se mueven vagamente y se desmoronan en el aire polvoriento. Ocasionalmente, una línea de coches grises se arrastra siguiendo una huella invisible, emite un crujido horrible y queda en reposo, e inmediatamente los hombres gris ceniza se arremolinan con sus espaldas de plomo, y levantan una nube impenetrable, que oculta a nuestra vista sus oscuras operaciones.
>
> (*El gran Gatsby*, capítulo 2)

Moses hizo desaparecer esta escena espantosa, transformando el lugar en el núcleo del recinto ferial, y más tarde en Flushing Meadow Park. Esta acción provocó en él una rara efusión de lirismo bíblico; invocó el hermoso pasaje de Isaías (61:1-4) que dice: «el Señor me ha ungido y me ha enviado para predicar la buena nueva a los abatidos, y sanar a los de quebrantado corazón; para anunciar la libertad de los cautivos y la liberación a los encarcelados [... para darles] en vez de cenizas una corona [...]. Restaurarán las ciudades asoladas, los escombros de muchas generaciones». Cuarenta años más tarde, en sus últimas entrevistas, todavía señalaba este hecho con especial orgullo: «Soy el hombre que destruyó el Valle de las Cenizas, poniendo en su lugar una corona.» Con esto —con la fe ferviente de que la tecnología y la organización social modernas podían crear un mundo sin cenizas— llegó a su fin el modernismo de los años treinta.

* Walter Lippmann parece haber sido uno de los pocos en comprender las implicaciones a largo plazo y los costes ocultos de esta futuro. «La General Motors ha gastado una pequeña fortuna en convencer al público norteamericano», escribía, «de que si desea disfrutar del pleno beneficio de la empresa privada en la fabricación de automóviles, tendrá que reconstruir sus ciudades y sus carreteras a través de la empresa pública». Esta correcta profecía es citada por Warren Susman en su excelente ensayo «The people's fair: cultural contradictions of a consumer society», incluido en el catálogo del Queens Museum, *Dawn of a new day: the New York World's Fair, 1939/40*, NYU, 1980, p. 25. Este volumen, que incluye interesantes ensayos de diversos autores y espléndidas fotografías, es el mejor libro sobre la feria.

¿Qué hizo que las cosas fueran mal? ¿Cómo se volvieron amargas las visiones modernas de los años treinta en el curso de su realización? La totalidad de la historia exigiría mucho más tiempo para ser descifrada y mucho más espacio para ser contada de los que tengo aquí y ahora. Pero podríamos replantear las preguntas de manera más limitada, que encaje en la órbita de este libro: ¿Qué fue lo que llevó a Moses —y a Nueva York y a los Estados Unidos— de la destrucción del Valle de las Cenizas en 1939 a la creación de unos eriales modernos mucho más espantosos y más incultivables una generación más tarde, a sólo unos cuantos kilómetros de distancia? Debemos buscar las sombras en las visiones luminosas de los propios años treinta.

El lado oscuro estuvo siempre presente en el propio Moses. He aquí el testimonio de Frances Perkins, ministra de Trabajo con Franklin Delano Roosevelt, quien durante muchos años trabajó junto a Moses y admiró durante toda su vida. Recuerda el sincero cariño popular por Moses durante los primeros años del *New Deal*, cuando construía patios de juego en Harlem y el Lower East Side; sin embargo la perturbó descubrir que él, por su parte, «no quiere a la gente».

> Esto me perturbaba, porque él hacía todas esas cosas por el bienestar del pueblo [...]. Para él, eran personas deleznables, sucias, que tiraban botellas en Jones Beach. «¡Ya verán! ¡Les enseñaré!» Ama al público, pero no como personas. El público es para él [...] una gran masa amorfa que necesita bañarse, que necesita airearse, que necesita esparcimiento, pero no por motivos personales, sino simplemente para ser un público mejor[6].

[6] Frances Perkins, *Oral history reminiscences*, Columbia University Collection, citado en Caro, p. 318.

«Ama al público, pero no como personas.» Dostoievski nos advirtió repetidamente que la combinación de amor a la «humanidad» y odio a las personas reales era uno de los riesgos fatales de la política moderna. Durante la época del *New Deal*, Moses consiguió mantener un equilibrio precario entre los dos polos ofreciendo una felicidad real no sólo al «público» al que amaba, sino también a las personas a las que aborrecía. Pero nadie puede mantener semejante equilibrio para siempre. «Ya verán! ¡Les enseñaré!» Aquí la voz es inconfundiblemente la de Mr. Kurtz: «Era muy sencillo», dice el narrador de Conrad, «y al fin de cada sentimiento idealista, resplandecía ante tí, brillante y terrorífico, como un relámpago en un cielo sereno: "¡Exterminad a todas las bestias"!». Debemos saber cuál fue para Moses el equivalente al comercio de marfil africano de Mr. Kurtz, qué oportunidades históricas y fuerzas institucionales abrieron las compuertas de sus impulsos más peligrosos: ¿Cuál fue el camino que lo llevó del radiante «darle en vez de cenizas una corona» a «tienes que abrirte camino con un hacha de carnicero», a la oscuridad que desgarró el Bronx?

En parte la tragedia de Moses fue que uno de sus grandes logros no sólo lo corrompió, sino que finalmente lo minó. Este triunfo, al contrario que las obras públicas de Moses, en su mayor parte fue invisible: sólo a finales de la década de 1950 comenzó a ser percibido por los periodistas. Fue la creación de una enorme red interrelacionada de «autoridades públicas» capaces de reunir sumas de dinero prácticamente ilimitadas para destinarlas a obras, de las que no se rendía cuentas a ningún poder, ejecutivo, legislativo o judicial [7].

La institución inglesa de la «autoridad pública», fue injertada en la Administración pública de los Estados Unidos a comienzos del siglo XX. Se le otorgó poderes para vender bonos para la construcción de determinadas obras públicas, como por ejemplo puentes, puertos, ferrocarriles. Una vez terminado el proyecto, cobraría peajes por su uso hasta que los bonos fueran pagados; en ese punto normalmente dejaría de existir, y cedería la obra pública al Estado. Moses, sin embargo, comprendió que no había razones para que una autoridad se limitara en el tiempo y el espacio: mientras entrara dinero —digamos de los peajes del puente de Triborouhg— y mientras el mercado de bonos fuese estimulante, una autoridad podría cambiar sus antiguos bonos por otros nuevos, cobrar más dinero, construir más obras; mientras siguiera entrando dinero (todo él libre de impuestos), los bancos y las instituciones inversoras estarían encantados de suscribir nuevas emisiones de bonos, y la autoridad podría seguir construyendo indefinidamente. Una vez que los bonos iniciales estuviesen pagados, no sería necesario acudir al gobierno federal, estatal o municipal o a personas, en busca de dinero para construir. Moses probó en los tribunales que ningún gobierno tenía derecho legal ni siquiera a mirar los libros de una autoridad. Entre finales de la década de 1930 y finales de la de 1950, Moses creó o se hizo cargo de una docena de estas autoridades —para parques, puentes, autopistas, túneles, centrales eléctricas, renovación urbana, etcétera—, integrándolas en una máquina inmensamente poderosa, una máquina con innumerables ruedas dentro de otras ruedas, que transformó a sus engranajes en millonarios, incorporando a miles de hombres de negocios y políticos a su cadena de producción, arrastrando inexorablemente a millones de neoyorquinos en su rotación cada vez más amplia.

[7] Un análisis definitivo de las autoridades públicas en Estados Unidos se puede encontrar en Annemarie Walsh, *The public's business: the politics and practices of government corporations*, MIT, 1978, especialmente capítulos 1, 2, 8, 11, 12. El libro de Walsh contiene bastantes materiales de interés acerca de Moses, pero Walsh sitúa la obra de Moses en un vasto contexto social e institucional que Caro tiende a dejar de lado. Robert Fitch, en un perspicaz ensayo de 1976, «Planning New York», trata de deducir todas las actividades de Moses de la agenda de cincuenta años establecida por los financieros y funcionarios de la Regional Plan Association; aparece en Roger Alcaly y David Mermelstein, comps., *The fiscal crisis of American cities*, Random House, 1977, pp. 247-284.

En la década de 1930, Kenneth Burke sugirió que, pensemos lo que pensemos del valor social de Standard Oil y U. S. Steel, la obra de Rockefeller y Carnegie como creadores de estos complejos gigantes tenía que ser valorada como triunfo del arte moderno. La red de Moses de autoridades públicas claramente no desentona en esta compañía. Cumple uno de los primeros sueños de la ciencia moderna, sueño renovado en muchas formas del arte del siglo XX: la creación de un sistema en movimiento perpetuo. Pero el sistema de Moses, aun cuando constituye un triunfo del arte moderno, comparte algunas de las ambigüedades más profundas de ese arte. Lleva tan lejos la contradicción entre «el público» y las personas que finalmente ni siquiera las personas que están en el centro del sistema —ni siquiera el propio Moses— conservan la autoridad para dar forma al sistema y controlar sus movimientos en perpetua expansión.

Si volvemos a la «biblia» de Giedion, comprenderemos algunos de los sentidos más profundos de la obra de Moses, que el propio

Moses nunca captó realmente. Giedion veía en el puente de Triborough, el Grand Central Parkway, la autopista del West Side, expresiones de «la nueva forma de la ciudad». Esta forma exigía «una escala diferente a la de la ciudad existente, con sus *rues corridors* [calles corredores] y su división rígida en pequeñas manzanas». Las nuevas formas urbanas no podían funcionar libremente dentro del marco de la ciudad del siglo XIX: por lo tanto, «es la actual estructura de la ciudad la que debe cambiar». El primer imperativo era éste: «Ya no queda lugar para la calle de la ciudad; no se puede permitir que persista.» Giedion adoptaba un tono de voz imperial en este punto que recordaba mucho al del propio Moses. Pero la destrucción de las calles de la ciudad era, para Giedion, únicamente un comienzo. Las autopistas de Moses «miran hacia adelante en el tiempo, cuando, una vez realizada la necesaria cirugía, la ciudad hinchada artificialmente se vea reducida a su tamaño natural».

Dejando a un lado las peculiaridades de la visión de Giedion (¿qué hace que un tamaño de una ciudad sea más «natural» que cualquier otro?), vemos aquí cómo el modernismo toma una nueva y espectacular dirección: el desarrollo de la modernidad ha hecho que la ciudad moderna misma resulte pasada de moda, obsoleta. Ciertamente, las personas, visiones e instituciones de la ciudad han creado la autopista: «A Nueva York corresponde el honor de la creación de la vía-parque»[8]. Ahora, sin embargo, por una dialéctica aciaga, porque la ciudad y la autopista no van juntas, la ciudad debe desaparecer. Ebenezer Howard y los discípulos de su «ciudad jardín» han estado sugiriendo algo así desde comienzos de siglo (véase *supra*, capítulo 4). La misión histórica de Moses, desde su perspectiva, es crear una nueva realidad superurbana que deje bien claro el carácter obsoleto de la ciudad. Para Giedion, atravesar el puente de Triborough es entrar en un nuevo «continuo espacio-tiempo» que deja atrás, para siempre, la metrópoli moderna. Moses ha demostrado que es innecesario esperar un futuro remoto: tenemos la tecnología y los medios organizativos para enterrar la ciudad aquí y ahora.

Moses nunca tuvo la intención de hacer esto: a diferencia de los diseñadores de la «ciudad jardín», sentía un auténtico cariño por Nueva York —a su manera ciega— y nunca quiso hacerle daño. Sus obras públicas, cualquiera que sea la opinión que nos merezcan, tenían por objeto agregar algo a la vida ciudadana, no sustraérselo a la propia

[8] *Space, time and architecture*, pp. 831-832.

ciudad. Seguramente habría retrocedido ante la idea de que la Feria Mundial de 1939, uno de los grandes momentos de la historia de Nueva York, sería el vehículo de una visión que, tomada literalmente, representaría la ruina de la ciudad. Pero ¿cuándo han comprendido las figuras históricas mundiales el significado a largo plazo de sus actos y obras? Sin embargo, las grandes construcciones de Moses de los años veinte y treinta, en y alrededor de Nueva York, sirvieron como ensayo para la reconstrucción infinitamente mayor de todo el tejido de Norteamérica después de la segunda guerra mundial. Las fuerzas motrices de esta reconstrucción fueron el Federal Highway Program, dotado con muchos miles de millones de dólares, y las amplias iniciativas suburbanas en el campo de la vivienda de la Federal Housing Administration. Este nuevo orden integró a toda la nación en un flujo unificado cuya alma fue el automóvil. Este orden concebía las ciudades principalmente como obstáculos al tráfico y como escombreras de viviendas no unificadas y de barrios decadentes, para escapar de los cuales se daría a los norteamericanos todas las facilidades. Miles de barrios urbanos fueron dejados a un lado por este nuevo orden; lo que sucedió con mi Bronx fue únicamente el ejemplo más importante y más espectacular de algo que estaba ocurriendo en todas partes. Tres décadas de construcción masivamente capitalizada de autopistas y suburbanizaciones de la FHA servirían para llevar a millones de personas y puestos de trabajos, y miles de millones de dólares de capital invertido, fuera de las ciudades de Norteamérica, hundiendo a esas ciudades en la crisis y el caos crónicos que hoy en día atenazan a sus habitantes. Este no era en absoluto el objetivo de Moses; pero fue lo que inadvertidamente contribuyó a producir *.

Los proyectos de Moses de los años cincuenta y sesenta no tenían prácticamente nada de la belleza de diseño y la sensibilidad humana que habían distinguido sus obras tempranas. Conduzca treinta kilómetros más o menos por el Northern State Parkway (años veinte), gire entonces y cubra la misma distancia siguiendo la Long Is-

* Por lo menos Moses fue lo suficientemente honesto como para llamar al hacha de carnicero por su nombre real, como para reconocer la violencia y la devastación que había en el corazón de sus obras. Mucho más típica de la planificación de la posguerra es una sensibilidad como la de Giedion, para quien «una vez realizada la necesaria cirugía, la ciudad hinchada artificialmente se veía reducida a su tamaño natural». Este autoengaño genial, que supone que las ciudades pueden ser descuartizadas sin sangre, heridas, o gemidos de dolor, señala el camino a la «precisión quirúrgica» de los bombardeos de Alemania, Japón y, más tarde, Vietnam.

land Expressway paralela (años cincuenta/sesenta), reflexione y aflíjase. Casi todo lo que Moses construyó después de la guerra fue construido en un estilo indiferentemente brutal, hecho para abrumar e imponer respeto: monolitos de cemento y acero, desprovistos de visión, sutileza o juego, aislados de la ciudad que los rodea por grandes fosos de espacio vacío, impuestos al paisaje con un feroz desprecio por cualquier clase de vida humana o natural. Ahora Moses parecía burlonamente indiferente a la calidad humana de lo que hacía: la pura cantidad —de vehículos en movimiento, toneladas de cemento, dólares recibidos y gastados— parecía ser lo único que lo impulsaba. En esta última, y peor, de las fases de Moses, aparecen tristes ironías.

Las crueles obras que rompieron el Bronx («más gente que se interpone, eso es todo») formaron parte de un proceso social cuyas dimensiones hicieron que hasta la megalomaníaca ansia de poder de Moses pareciera insignificante. En los años cincuenta ya no construía de acuerdo con sus propias visiones; más bien encajaba bloques enormes dentro de un molde preexistente de reconstrucción nacional e integración social que él no había hecho ni había podido cambiar sustancialmente. Moses fue en su mejor momento un auténtico creador de nuevas posibilidades materiales y sociales. En su peor momento se volvería no tanto un destructor —aunque destruyó bastante— como un ejecutor de directrices e imperativos que no eran los suyos. Había ganado el poder y la gloria abriendo nuevas formas y medios para experimentar la modernidad como una aventura; utilizó ese poder y esa gloria para institucionalizar la modernidad en un sistema de tristes e inexorables necesidades y aplastantes rutinas. Irónicamente se convirtió en foco de la obsesión y el odio personales de la masa, incluyéndome a mí, justo cuando había perdido la visión y la iniciativa personales y se había convertido en un Hombre de la Organización; llegamos a conocerlo como el capitán Ahab de Nueva York en un punto en que, aunque todavía llevaba el timón, había perdido el control del barco.

La evolución de Moses y sus obras en los años cincuenta subraya otro hecho importante en relación con la evolución de la cultura y la sociedad de la posguerra: la escisión radical entre el modernismo y la modernización. A lo largo de este libro he tratado de mostrar una interacción dialéctica entre el despliegue de la modernización del medio —y particularmente del medio urbano—, y el desarrollo del arte y el pensamiento modernistas. Esta dialéctica, crucial a lo largo de todo el siglo XIX, siguió siendo vital para el modernismo de los años

veinte y treinta; es fundamental en el *Ulises* de Joyce, en *Tierra baldía* de Eliot, en *Berlín, Alexanderplatz* de Döblin, en *El sello egipcio* de Mandelstam, en Léger, Tatlin y Eisenstein, en William Carlos Williams y Hart Crane, en el arte de John Marin y Joseph Stella y Stuart Davis y Edward Hopper, en la ficción de Henry Roth y Nathanael West. En los años cincuenta, no obstante, después de Auschwitz e Hiroshima, este proceso de diálogo había llegado a un punto muerto.

No es que la cultura misma se hubiese estancado o vuelto regresiva: había abundancia de brillantes artistas y escritores, en la cima de sus capacidades o cerca de ella. La diferencia es que los modernistas de los años cincuenta no sacaban su inspiración o energía del medio moderno que los rodeaba. Desde el triunfo de los expresionistas abstractos a las iniciativas radicales de Vavis, Mingus y Monk en jazz, *La caída* de Camus, *Esperando a Godot* de Beckett, *El barril mágico*, de Malamud; y *El yo dividido* de Laing, las obras más estimulantes de esta época están marcadas por la distancia radical de cualquier medio común. El medio no es atacado, como lo fuera en tantos modernismos anteriores; simplemente no existe.

Esta ausencia es dramatizada indirectamente en las que probablemente sean las novelas más ricas y profundas de los años cincuenta, *El hombre invisible* de Ralph Ellison (1952) y *El tambor de hojalata* de Günter Grass (1959): ambos libros contenían manifestaciones brillantes de la vida política y espiritual vivida en las ciudades del pasado reciente —Harlem y Danzig en los años treinta— pero aunque ambos escritores se adelantaron cronológicamente, ninguno de los dos fue capaz de imaginar o describir el presente, la vida de las ciudades y sociedades de la posguerra en que aparecieron sus libros. Esta ausencia puede ser en sí misma la prueba más notoria de la pobreza espiritual del nuevo ambiente de la posguerra. Irónicamente, esa pobreza podría haber nutrido efectivamente el desarrollo del modernismo al forzar a los artistas y pensadores a echar mano de sus propios recursos y explorar nuevas profundidades de espacio interior. Al mismo tiempo, corroyeron sutilmente las raíces del modernismo al aislar su vida imaginaria del mundo moderno cotidiano en el que los hombres y las mujeres reales tenían que moverse y vivir[9].

[9] Acerca de los problemas y paradojas de ese período, el mejor análisis reciente es el ensayo de Morris Dickstein, «The cold war blues», que aparece como el capítulo 2 de sus *Gates of Eden*. Para una polémica interesante acerca de la década de 1950, véase el ataque de Hilton Kramer a Dickstein, «Trashing the fifties», en *The New York Times Book Review*, 10 de abril de 1977, y la respuesta de Dickstein del 12 de junio.

La escisión entre el espíritu moderno y el entorno modernizado fue una fuente primaria de angustia y reflexión a finales de la década de 1950. Al avanzar la década, las personas imaginativas se empeñaron, cada vez más, no solamente en comprender este gran abismo, sino también, mediante el arte, la acción y el pensamiento, en saltar por encima de él. Este fue el deseo que animó a libros tan diversos como *La condición humana* de Hannah Arendt; *Advertisments for myself* de Norman Mailer, *Life Against Death* de Norman O. Brown y *Growing up absurd* de Paul Goodman. Se convirtió en la obsesión que los consumía, pero que no se consumaba, compartida por dos de los protagonistas más vitales de la literatura de ficción de finales de la década de 1950: la Anna Wolf de Doris Lessing, cuyos cuadernos rebosaban de confesiones incompletas y manifiestos inéditos en favor de la liberación, y el Moses Herzog de Saul Bellow, cuyo medio de comunicación eran unas cartas inconclusas y nunca enviadas a todos los grandes poderes de este mundo.

Finalmente, no obstante, las cartas fueron terminadas, firmadas y enviadas; gradualmente surgieron nuevas formas del lenguaje modernista, a la vez más personal y más político que el lenguaje de los años cincuenta, con el que los hombres y mujeres modernos pudieron enfrentarse a las nuevas estructuras físicas y sociales que habían crecido en torno a ellos. En este nuevo modernismo, los motores y sistemas gigantescos de la construcción de la posguerra desempeñaron un papel simbólico central. Por ejemplo, en «Howl», de Allen Ginsberg:

¿Qué esfinge de cemento y aluminio abrió su cráneo de un hachazo y devoró sus cerebros y su imaginación? [...]

¡Moloch, la prisión incomprensible! ¡Moloch, la cárcel sin alma de las tibias cruzadas y el Congreso de las penas! ¡Moloch, cuyos edificios son el juicio![...]

¡Moloch, cuyos ojos son mil ventanas ciegas! ¡Moloch, cuyos rascacielos se levantan en las largas calles, como Jehovás infinitos!

¡Moloch, cuyas fábricas sueñan y graznan en la niebla! ¡Moloch, cuyas chimeneas y sus antenas coronan las ciudades!

¡Moloch! ¡Moloch! ¡Apartamentos robot! ¡Suburbios invisibles! ¡Tesoros de esqueleto! ¡Capitales ciegos! ¡Industrias demoníacas! ¡Naciones espectrales!

¡Manicomios invisibles! ¡Veletas de granito!

¡Se deslomaron llevando a Moloch al Cielo! ¡Pavimentos árboles, radios, toneladas! ¡Llevando la ciudad al Cielo que existe y está en todas partes, rodeándonos! [...]

¡Moloch, que temprano entrara en mi alma! ¡Moloch, en quien soy una conciencia sin cuerpo! ¡Moloch, que asustándome me sacó de mi éxtasis natural! ¡Moloch, a quien me abandono! ¡Despertad en Moloch! ¡Desde el cielo la luz se derrama!

Aquí suceden muchas cosas notables. Ginsberg nos insta a que experimentemos la vida moderna no como un yermo vacío, sino como una batalla épica y trágica de gigantes. Esta visión dota al medio moderno y a sus hacedores de una energía demoníaca y de una talla histórica mundial que probablemente supera incluso la que los Robert Moses de este mundo reclamarían para sí. Al mismo tiempo, la visión tiene por objeto despertarnos, como lectores, para hacernos igualmente grandes, ampliando nuestros deseos y nuestra imaginación moral hasta tal punto que nos atrevamos a medirnos con los gigantes. Pero no podremos hacerlo hasta que reconozcamos sus deseos y poderes en nosotros mismos: «Moloch, que temprano entrara en mi alma.» A partir de aquí, Ginsberg desarrolla unas estructuras y unos procesos del lenguaje poético, una interacción entre relámpagos de luz y estallidos de un mundo de imágenes desesperado, y una acumulación de líneas y más líneas solemnes, repetitivas, salmódicas, que recuerdan y rivalizan con los rascacielos, las fábricas y las autopistas que detesta. Irónicamente, aunque el poeta retrata el mundo de la autopista como la muerte de los cerebros y la imaginación, su visión poética da vida a su inteligencia y su fuerza imaginativa subyacente: de hecho, les da una vida más completa de la que sus propios constructores fueran capaces de darle.

Cuando mis amigos y yo descubrimos el Moloch de Ginsberg, y pensamos de inmediato en Moses, no sólo estábamos cristalizando y movilizando nuestro odio; también estábamos dando a nuestro enemigo la talla histórica mundial, la terrible grandeza que siempre había merecido, pero que nunca recibió de quienes más lo amaban. No podían soportar dirigir la mirada al abismo nihilista que sus palas mecánicas y sus apisonadoras habían abierto: de ahí que se les escaparan sus honduras. Por lo tanto, sólo cuando los modernistas comenzaron a enfrentarse a las formas y sombras del mundo de la autopista fue posible ver ese mundo tal como era *.

* Para una versión ligeramente posterior de este enfrentamiento, muy diferente en sensibilidad, pero de igual poder intelectual y visionario, véase «For the union dead», de Robert Lowell, publicado en 1964.

¿Comprendió Moses algo de este simbolismo? Difícil es saberlo. En las escasas entrevistas que concedió durante los diez años transcurridos entre su retiro forzado [10] y su muerte a los noventa y dos años, todavía fue capaz de prorrumpir en denuestos hacia sus detractores, mostrarse desbordante de ingenio, energía y tremendos proyectos, negarse, como Mr. Kurtz, a ser descartado. («Todavía realizaré mis ideas [...]. Les mostraré lo que se puede hacer [...]. Volveré [...]».) Llevado incesantemente en su limusina (uno de los pocos lujos que conservaba de sus años de poder) de arriba abajo por Long Island soñaba con una gloriosa escollera azotada por las olas a lo largo de 150 kilómetros, o con el puente más largo del mundo, que uniera Long Island con Rhode Island, cruzando el Sound.

Este anciano poseía una grandeza trágica innegable; pero no está claro que alcanzara alguna vez el conocimiento de sí mismo que supuestamente acompaña a esa grandeza. Replicando a *The power broker,* Moses apelaba dolidamente a todos nosotros: «¿No soy el hombre que destruyó el Valle de las Cenizas, poniendo en su lugar una corona para la humanidad?» Es cierto, y por ello le debemos rendir homenaje. Y sin embargo no destruyó realmente las cenizas, sólo las trasladó a otro lugar. Porque las cenizas son parte de nosotros, por rectas y suaves que hagamos nuestras playas y autopistas, por velozmente que conduzcamos —o nos conduzcan—, por lejos que lleguemos recorriendo Long Island.

II. LOS AÑOS SESENTA: UN GRITO EN LA CALLE

— La historia —dijo Stephen— es una pesadilla de la que trato de despertar.

Desde el campo de juego, los muchachos levantaron un griterío. Un silbato vibrante: gol. ¿Y si esa pesadilla te tirase una coz?

—Los caminos del Creador no son nuestros caminos —dijo el señor Deasey—. Toda la historia se mueve hacia una gran meta, la manifestación de Dios.

Stephen sacudió el pulgar hacia la ventana, diciendo:

—Eso es Dios.

¡Hurra! ¡Ay! ¡Jurrují!

[10] Un relato detallado de este asunto se puede encontrar en Caro, pp. 1132-1144.

—¿Qué? —preguntó el señor Deasy.

—Un grito en la calle —contestó Stephen.

James Joyce, *Ulises*

Estoy por un arte que te diga qué hora es o dónde está la calle tal. Estoy por un arte que ayude a las ancianitas a cruzar la calle.

Claes Oldenburg

El mundo de la autopista, el medio moderno surgido después de la segunda guerra mundial, alcanzaría la cima del poder y la confianza en sí mismo en los años sesenta, en los Estados Unidos de la Nueva Frontera, la Gran Sociedad, el Apolo en la luna. Me he centrado en Robert Moses como agente neoyorquino y encarnación de ese mundo, pero el secretario de Defensa, McNamara, el almirante Rickover, el director de la NASA, Gilruth, y muchos otros, estaban librando batallas similares utilizando la misma energía y crueldad, mucho más allá del Hudson, e incluso más allá del planeta Tierra. Los desarrollistas y los devotos del mundo de la autopista lo presentaban como el único mundo moderno posible: oponerse a ellos y a sus obras era oponerse a la modernidad misma, luchar contra la historia y el progreso, ser un ludista, un escapista atemorizado ante la vida y la aventura, el cambio y el crecimiento. Esta estrategia fue eficaz porque, efectivamente, la gran mayoría de hombres y mujeres modernos no quieren oponerse a la modernidad: sienten su estímulo y creen en sus promesas, aun cuando obstaculizan su camino.

Antes de poder luchar eficazmente contra los Molochs del mundo moderno, era necesario desarrollar un vocabulario modernista de oposición. Esto fue lo que Stendhal, Buechner, Marx y Engels, Kierkegaard, Baudelaire, Dostoievski, Nietzsche, hicieron hace un siglo: esto fue lo que Joyce y Eliot, los dadaístas y los superrealistas, Kafka, Zamiatin, Babel y Mandelstam, hicieron a comienzos de este siglo. Sin embargo, dado que la economía moderna tiene una capacidad infinita para desarrollarse de nuevo, autotransformarse, la imaginación modernista también debe renovarse y reorientarse una y otra vez. Una de las tareas cruciales para los modernistas en los años sesenta fue enfrentarse al mundo de la autopista; otra fue demostrar que éste no era el único mundo moderno posible, que había otras y mejores direcciones en las que podía moverse el espíritu moderno.

Invoqué «Howl» de Allen Ginsberg al final del capítulo anterior, para mostrar cómo, hacia finales de la década de 1950, los modernistas estaban comenzando a enfrentarse al mundo de la autopista y a combatirlo. Pero este proyecto no podía llegar muy lejos a menos que los nuevos modernistas fueran capaces de generar visiones afirmativas de unas formas de vida moderna alternativas. Ginsberg y su círculo no estaban en condiciones de hacerlo. «Howl» fue un modo brillante de desenmascarar el nihilismo demoníaco que habita el corazón de nuestra sociedad establecida y de revelar lo que hace un siglo Dostoievski llamaba «el desorden que es en realidad el grado más alto del orden burgués». Pero lo único que Ginsberg podía sugerir como alternativa para llevar a Moloch al cielo era su propio nihilismo. «Howl» comenzaba con un nihilismo desesperado, una visión de «jóvenes excéntricos con cabezas de ángel [...] las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, famélicas, histéricas, desnudas, arrastrándose por las calles de los negros al amanecer, buscando una dosis de droga». Finalizaba con un nihilismo sentimental y sensiblero, una afirmación global y estúpida: «¡El mundo es sagrado! ¡El alma es sagrada! [...]. ¡La lengua y la polla y la mano y el culo son sagrados! / ¡Todo es sagrado! ¡Todas las personas son sagradas! ¡Todos los lugares son sagrados!», etc. Pero si los modernistas incipientes de la década de 1960 querían dar la vuelta al mundo de Moloch y Moses, tenían que ofrecer algo más.

No pasaría mucho tiempo antes de que encontraran algo más, una fuente de vida, energía y afirmación que era tan moderna como el mundo de la autopista, pero radicalmente opuesta a las formas y los movimientos de ese mundo. Lo encontrarían en un lugar donde muy pocos de los modernistas de los años cincuenta habrían soñado con buscarlo: en la vida cotidiana de las calles. Esta es la vida que el Stephen Dedalus de Joyce señala con su pulgar, la que invoca frente a la historia oficial que enseña el señor Deasy, representante de la Iglesia y el Estado: Dios está ausente de esa historia de pesadilla, da a entender Stephen, pero está presente en los gritos fortuitos, aparentemente rudimentarios, que llegan de las calles. Wyndham Lewis estaba escandalizado por esta concepción de la verdad y el contenido, que él llama despreciativamente «simplismo». Pero ésta era justamente la intención de Joyce: sondear las profundidades inexploradas de las ciudades de los simples. Desde la época de Dickens, Gogol y Dostoievski hasta la nuestra, en eso ha consistido el humanismo modernista.

Si hay una obra que expresa perfectamente el modernismo de las calles de los años sesenta, es el notable libro de Jane Jacobs *The death and life of the great American cities*. Frecuentemente se ha valorado la obra de Jacobs por su papel en el cambio de orientación de la planificación urbana y comunitaria. Esto es cierto y admirable, pero sólo sugiere una pequeña parte del contenido del libro. Al citar extensamente a Jacobs en las páginas siguientes, quiero transmitir la riqueza de su pensamiento. Creo que su libro ha desempeñado un papel crucial en el desarrollo del modernismo: su mensaje es que buena parte del sentido que los hombres y mujeres modernos buscaban con desesperación, estaba, de hecho, sorprendentemente cerca, cerca de la superficie y proximidad de sus vidas: todo estaba allí, sólo con que aprendiéramos a excavar[11].

Jacobs desarrolla su punto de vista con una modestia engañosa: todo lo que hace es hablar de su vida cotidiana. «El trozo de la calle Hudson donde vivo es cada día el escenario de un intrincado ballet en la acera.» Continúa describiendo veinticuatro horas de la vida de su calle y, por supuesto, de su propia vida en esa calle. A menudo su prosa resulta simple, casi torpe. No obstante, cultiva, de hecho, un género importante del arte moderno: el montaje urbano. A medida que avancemos en su ciclo de veinticuatro horas es probable que tengamos la sensación de lo *déjà vu*. ¿No hemos paado antes por esto en alguna parte? Pues sí, si hemos leído, o escuchado, o visto «Nevski Prospekt» de Gogol, *Ulises* de Joyce, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, *El hombre con la cámara cinematográfica* de Dziga Vertov, *Bajo el bosque de leche* de Dylan Thomas. De hecho, cuanto mejor conozcamos esa tradición, más apreciaremos lo que Jacobs hace con ella.

Jacobs comienza su montaje por la mañana temprano: sale a la calle a sacar su basura y a barrer los envoltorios de caramelos que arrojan los estudiantes de bachillerato en su camino al instituto. Al hacer esto experimenta una satisfacción ritual y, mientras barre... «Observo los otros rituales mañaneros: el señor Halpert que abre el canda-

[11] *The death and life of great american cities*, Random House y Vintage. Los pasajes que siguen corresponden a las pp. 50-54. Para un interesante análisis crítico de los puntos de vista de Jacobs, véase, por ejemplo, Herbert Gans, «City planning and urban realities», *Commentary*, febrero de 1962; Lewis Mumford, «Mother Jacobs' home remedies for urban cancer», *The New Yorker*, 1 de diciembre de 1962, reeditado en *The urban prospect*, Harcourt, 1966; y Roger Starr, *The living end: the city and its critics*, Coward-McCann, 1966.

do del carrito de la lavandería atado a la puerta del sótano. El yerno de Joe Cornacchia que apila las cajas vacías de las *delicatessen*, el barbero que saca su silla plegable a la acera, el señor Goldstein que dispone los rollos de alambre que indican que la ferretería está abierta, la mujer del portero del edificio que deposita a su rollizo hijo de tres años, con una mandolina de juguete en el vestíbulo, lugar privilegiado donde aprende el inglés que su madre no sabe hablar».

Entremezclados con estos rostros conocidos y amigos están los cientos de extraños que pasan: amas de casas con cochecitos de bebé, adolescentes que cotillean y comparan su cabello, jóvenes secretarias y elegantes parejas de mediana edad de camino a sus ocupaciones, obreros que salen del turno de noche y hacen una parada en el bar de la esquina. Jacobs observa, gozando de todo: experimenta y evoca lo que Baudelaire llamaba la «comunión universal» al alcance del hombre o la mujer que sabe cómo «tomar un baño de multitud».

Más tarde, llega el momento de que ella se vaya corriendo a su trabajo: «E intercambio mi despedida ritual con el señor Lofaro, el frutero grueso y bajo que, con su delantal blanco, está frente a su puerta en la calle, un poco más arriba, cruzado de brazos, de pie, con un aspecto sólido como la tierra misma. Nos saludamos con la cabeza, echamos una rápida mirada calle arriba, volvemos a mirarnos y sonreímos. Hemos hecho esto muchas mañanas durante más de diez años, y ambos sabemos lo que significa: todo va bien». Y así Jacobs nos lleva a lo largo del día hasta la noche, cuando los niños vuelven a casa del colegio y los adultos del trabajo, y aparece una plétora de nuevos personajes —hombres de negocios, estibadores, jóvenes y viejos bohemios, aislados solitarios— que recorren la calle en busca de alimento, o bebida, o juego, o sexo, o amor.

Gradualmente la vida de la calle se reduce, pero nunca se detiene. «Conozco el ballet de las profundidades de la noche y sus temporadas mucho mejor, de despertarme mucho después de medianoche para atender a un niño, y sentarme en la oscuridad, viendo las sombras y oyendo los sonidos que llegan de la acera.» Se pone a tono con esos sonidos. «A veces hay dureza y cólera, o un sollozo triste, triste... hacia las tres de la mañana se canta, se canta muy bien.» ¿Hay por allí una gaita? ¿De dónde puede venir el gaitero, y a dónde va? Nunca lo sabrá; pero este mero conocimiento, que la vida de su calle es inagotablemente rica, mucho más de lo que ella (o cualquier otro) podría captar, la ayuda a conciliar un buen sueño.

Esta celebración de la vitalidad, la diversidad y plenitud de la vida

urbana es de hecho, como he tratado de demostrar, uno de los temas más antiguos de la cultura moderna. A lo largo de la época de Haussmann y Baudelaire, y bien entrado el siglo XX, este romance urbano cristaliza en la calle, que aparece como el símbolo fundamental de la vida moderna. Desde la «calle Mayor» de la ciudad pequeña hasta la «Gran Vía Blanca» y la «Calle de los Sueños» metropolitanas, la calle ha sido vivida como el medio en que pueden encontrarse, chocar, fusionarse y encontrar su destino y significado último, todas las fuerzas modernas, materiales y espirituales. En esto pensaba el Stephen Dedalus de Joyce cuando hacía su críptica sugerencia de que Dios estaba allá afuera, en el «grito en la calle».

Sin embargo, los artífices del «movimiento moderno» después de la primera guerra mundial en arquitectura y urbanismo arremetieron radicalmente contra este romance moderno: marcharon al grito de guerra de Le Corbusier: «Tenemos que acabar con la calle». Fue su visión moderna la que se impuso en la gran ola de reconstrucción y nuevo desarrollo que comenzó después de la segunda guerra mundial. Durante veinte años, en todas partes las calles fueron, en el mejor de los casos, abandonadas pasivamente y con frecuencia (como en el caso del Bronx) destruidas activamente. El dinero y las energías fueron encauzados hacia las nuevas autopistas y la vasta red de parques industriales, centros comerciales y ciudades dormitorio a que las autopistas daban origen. Irónicamente, entonces, en el transcurso de una generación, la calle, que siempre había servido para expresar una modernidad dinámica y progresiva, vino a simbolizar algo sucio, desordenado, indolente, estancado, agotado, obsoleto: todo lo que, supuestamente, el dinamismo y el progreso de la modernidad dejarían atrás *.

En este contexto deberían estar claros el radicalismo y la originalidad de la obra de Jacobs. «Bajo el desorden aparente de la vieja ciu-

* En Nueva York, esta ironía tiene una peculiaridad especial. Probablemente ningún político norteamericano encarnó tan bien el romance y las esperanzas de la ciudad moderna como Al Smith, quien utilizó como himno de su campaña presidencial de 1928 la canción popular «East Side, West Side, por toda la ciudad... recorreremos bajo la luz fantástica las calles de Nueva York». Fue Smith, sin embargo, quien nombró y apoyó ardientemente a Robert Moses, la figura que contribuiría más que nadie a destruir esas calles. Los resultados de las elecciones de 1928 mostraron que los americanos no estaban dispuestos a aceptar las calles de Nueva York. Muy al contrario, como se vio, los norteamericanos estaban encantados de adoptar «las autopistas de Nueva York» y de pavimentarse a su imagen.

dad», dice —y «vieja» significa aquí moderna del siglo XIX, los restos de la ciudad de la época de Haussmann—,

> Bajo el desorden aparente de la vieja ciudad hay un orden maravilloso capaz de mantener la seguridad de las calles y la libertad de la ciudad. Es un orden complejo. Su esencia es el intrincado uso de las calles, que entraña una constante sucesión de ojos. Este orden se compone de cambio y movimiento, y aunque es vida y no arte, imaginativamente podríamos llamarlo la forma artística de la ciudad, y compararlo con la danza.

Así pues, debemos esforzarnos por mantener con vida este «viejo» ambiente, ya que sólo él es capaz de nutrir las experiencias y los valores modernos: la libertad de la ciudad, el orden que existe en estado de cambio y movimiento perpetuo, la evanescente pero intensa y compleja comunicación y comunión cara a cara de lo que Baudelaire llamó la familia de ojos. Jacobs sostiene que el llamado movimiento moderno ha inspirado una «renovación urbana» de miles de millones de dólares cuyo paradójico resultado ha sido la destrucción de la única clase de entorno en que se pueden realizar los valores modernos. El corolario práctico de todo esto —que al principio suena a paradoja, pero que de hecho es perfectamente coherente— es que en nuestra vida urbana, por el bien de lo moderno debemos conservar lo antiguo y oponernos a lo nuevo. Con esta dialéctica, el modernismo adquiere una nueva profundidad y complejidad.

Leyendo *The death and life of great American cities,* hoy en día, podemos encontrar muchas profecías acertadas, además de indicios, sobre la dirección que tomaría el modernismo en los años futuros. En general estos temas no fueron advertidos cuando se publicó el libro, tal vez ni por la misma autora; aun así, allí están. Jacobs eligió, como símbolo de la vibrante fluidez de la vida de la calle, la actividad de la danza: «Podríamos llamarlo la forma artística de la ciudad, y compararlo con la danza», específicamente «con un intrincado ballet en que los bailarines solistas y los conjuntos tienen papeles específicos que se refuerzan milagrosamente entre sí y componen un todo ordenado». De hecho esta imagen resultaba gravemente engañosa: los años de disciplinada preparación de elite que requería este tipo de danza, su estructura y técnicas de movimiento precisas, su coreografía intrincada, estaban muy alejados de la espontaneidad, apertura y sentimiento democrático de la calle que describe Jacobs.

Irónicamente, sin embargo, aun cuando Jacobs asimilara la vida

de la calle a la danza, la vida de la danza moderna luchaba por asimilar a la calle. A lo largo de los sesenta y en los setenta, Merce Cunningham y luego coreógrafos más jóvenes como Twyla Tharp y los miembros de la Grand Union construyeron su trabajo en torno a los movimientos y modelos de no danza (o, como sería llamada más tarde, la «antidanza»); a menudo se incorporaban a la coreografía el azar y la suerte, de manera que al comenzar los bailarines no sabían cómo terminaría su danza; a veces se abandonaba la música, para ser reemplazada por el silencio, la estática de la radio o cualquier ruido de la calle; objetos encontrados tenían un papel central en la escena, y también en ocasiones sujetos encontrados, como cuando Twyla Tharp introdujo a un grupo de pintores callejeros para que cubrieran las paredes como contrapunto a los bailarines que cubrían el suelo; a veces los bailarines salían directamente a las calles de Nueva York, a sus puentes y sus techos, actuando espontáneamente con las personas u objetos que encontraban a su paso.

Esta nueva intimidad entre la vida de la danza y la vida de la calle fue solamente un aspecto de la gran conmoción que afectó a casi todos los géneros del arte norteamericano durante los años sesenta. En el Lower East Side, cruzando la ciudad desde el barrio de Jacobs, aunque al parecer ella lo ignorara, en el momento mismo en que terminaba su libro, unos artistas imaginativos y aventurados trabajaban para crear un arte que estuviera, como decía Allen Kaprow en 1958, «preocupado, hasta maravillado, por el espacio y los objetos de la vida diaria, ya sean nuestros cuerpos, vestidos, habitaciones o, si fuera necesario, la amplitud de la calle 42» [12]. Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman, Red Grooms, George Segal, Claes Oldenburg y otros se estaban alejando no sólo del idioma imperante del expresionismo abstracto, de los años cincuenta, sino también de la monotonía y el aislamiento de la pintura como tal.

Experimentaron con una gama fascinante de formas artísticas: formas que incorporaban y transformaban materiales no artísticos: trastos, desechos y objetos recogidos en la calle; ambientes tridimensionales que combinaban la pintura, la arquitectura y la escultura —y a veces también el teatro y la danza— y que creaban evocaciones distorsionadas (habitualmente de manera expresionista) pero nítidamente reconocibles de la vida real; *«happenings»* que abandonaban los ta-

[12] Citado en Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, MOMA y New York Graphic Society, 1970, pp. 25, 33.

lleres y las galerías por la calle, reafirmando su presencia y emprendiendo acciones que se incorporarían a las calles y enriquecerían la propia vida espontánea y abierta de las calles. El *Edificio en llamas*, de Groom, de 1959 (que prefigura su espectacular *Ruckus Manhattan* de mediados de los años setenta) y *La calle: mural metafórico*, de Oldenburg, de 1960, desmantelado hace mucho tiempo, pero conservado en una película, figuran entre las obras más interesantes de esos días impetuosos. En una nota sobre *The street* decía Oldenburg, con la ironía agridulce típica de este arte: «La ciudad es un paisaje que vale la pena disfrutar; lo cual maldito si es necesario cuando vives en la ciudad». Su búsqueda de disfrute urbana lo llevó en peculiares direcciones: «La suciedad tiene hondura y belleza. Me gusta el hollín y el tizne». Hizo suyas «la mugre de la ciudad, la perversidad de la publicidad, la enfermedad del éxito, la cultura popular».

Lo esencial, decía Oldenburg, era «buscar la belleza donde no se supone que se encontrará» [13]. Ahora bien, este último precepto ha sido un imperativo modernista permanente desde los días de Marx y Engels, Dickens y Dostoievski, Baudelaire y Courbet. Adquirió especial resonancia en la Nueva York de los sesenta, porque a diferencia de la «Empire City» física y metafísicamente expansiva que inspirara a generaciones anteriores de modernistas, ésta era una Nueva York cuyo entramado comenzaba a decaer. Pero esta misma transformación que hacía que la ciudad pareciera agotada y arcaica, especialmente si se la comparaba con sus competidoras suburbanas y del Sunbelt más «modernas», dio a los nacientes creadores del arte moderno un brillo y una agudeza especiales.

«Estoy por un arte», escribía Oldenburg en 1961, «que sea político-erótico-místico, que haga algo más que sentarse sobre su trasero en un museo. Estoy por un arte que se entremezcle con la mierda de todos los días y salga ganando. Estoy por un arte que te diga qué hora es o dónde está la calle tal. Estoy por un arte que ayude a las ancianitas a cruzar la calle» [14]. Una profecía notable de las metamorfosis del modernismo de los años sesenta, en que una enorme cantidad de arte interesante, de muchísimos géneros, versaría *sobre* la calle, y a veces se haría directamente *en* la calle. En las artes visuales, ya he mencionado a Oldenburg, Segal, Grooms, *et al.*; Robert Crumb se uniría a ellos a finales de la década.

[13] Nota sobre la exposición de *La calle*, citada en Rose, p. 46.

[14] Declaraciones para el catálogo de «Entornos, situaciones, espacios», exposición de 1961, citadas en Rose, pp. 190-191. Estas declaraciones, mezcla maravillosa de Whitman con el dadá, también son recogidas en Russell y Gablik, en *Pop art redefined*, pp. 97-99.

Mientras tanto, Jean Luc Godard, en *A bout de souffle*, *Vivre sa vie*, *Une femme est une femme*, hacía de las calles de París un personaje activo y central, captaba su luz fluctuante y sus ritmos espasmódicos o fluidos de un modo que asombraba a todos y abría toda una dimensión nueva en el cine. Poetas tan diversos como Robert Lowell, Adrienne Rich, Paul Blackburn, John Hollander, James Merrill, Galway Kinnell, situaban las calles de la ciudad (especialmente, pero no exclusivamente, las de Nueva York) en el centro de sus paisajes imaginativos: se puede decir, en efecto, que las calles irrumpieron en la poesía norteamericana en un momento crucial, justo antes de que irrumpieran en nuestra política.

También las calles desempeñaron papeles dramáticos y simbólicos cruciales en la música popular de los años sesenta, cada vez más seria y sofisticada: en Bob Dylan (la calle 42 después de una guerra nuclear en «Talkin world war three blues», «Desolation row»), Paul Simon, Leonard Cohen («Stories of the street»), Peter Townshend, Ray Davies, Jim Morrison, Lou Reed, Laura Nyro, muchos de los escritores de Motown, Sly Stone y muchos más.

Mientras tanto, una multitud de artistas escénicos salía a las calles, cantando e interpretando toda clase de música, bailando, representando o improvisando obras teatrales, creando *happenings* y ambientes y murales, saturando las calles con imágenes y sonidos «político-erótico-místicos», confundiéndose con «la mierda de todos los días» y por lo menos algunas veces saliendo ganando, aunque en ocasiones se engañaran y engañaran a los demás en cuanto a la vía elegida. Así el modernismo regresó a su diálogo de un siglo de antigüedad con el entorno moderno, con mundo creado por la modernización *.

* La afirmación de que la calle, que no estaba presente en el modernismo de los años cincuenta, se convierte en un ingrediente activo del modernismo de los años sesenta, no se sostiene en todos los medios. Incluso en los tristes años cincuenta, la fotografía continuó nutriéndose de la vida de las calles, como lo había hecho desde sus inicios. (Obsérvense también los debuts de Robert Frank y William Klein.) La segunda en calidad de las escenas de calle de la ficción norteamericana fue escrita en los años cincuenta, aunque trataba de los años treinta: la calle 125 antes y durante las revueltas de Harlem de 1935, en *El hombre invisible*, de Ralph Ellison. La mejor escena, o serie de escenas, se escribió en los años treinta, en *Call it sleep*, de Henry Roth, que

La incipiente Nueva Izquierda aprendió mucho de este diálogo, haciendo finalmente una importante contribución a él. Muchas de las grandes manifestaciones y confrontaciones de los años sesenta fueron obras notables de arte cinético y ambiental, en cuya creación tomaron parte millones de personas anónimas. Esto ha sido señalado con frecuencia, pero también se debe señalar que los artistas —aquí como en todas partes— fueron los primeros legisladores no reconocidos del mundo. Sus iniciativas mostraron que los viejos lugares, oscuros y decadentes, podían resultar ser —o ser convertidos en— notables espacios públicos; que en las calles del siglo XX de la Norteamérica urbana, tan inadecuadas para el tráfico del siglo XX en constante movimiento, eran el medio ideal para movilizar los corazones y las mentes de nuestro siglo. Este modernismo dio una riqueza y una vibración especiales a una vida pública que, en el transcurso de la década, se hacía cada vez más abrasiva y peligrosa.

Más tarde, cuando los radicales de mi generación se sentaron frente a los trenes que transportaban tropas, detuvieron los trámites en cientos de ayuntamientos y juntas de reclutamiento, desparramaron y quemaron dinero en el parqué de la Bolsa, hicieron levitar el Pentágono, realizaron solemenes actos de conmemoración de las víctimas de la guerra en medio del tráfico en horas punta, dejaron caer miles de bombas de cartón en las oficinas de Park Avenue de la compañía que hacía las auténticas, e hicieron innumerables cosas más, brillantes o estúpidas, supimos que los experimentos de los artistas modernos de nuestra generación nos habían mostrado el camino: nos habían mostrando cómo recrear el diálogo público que, desde Atenas y Jerusalén en la antigüedad, ha sido la más auténtica razón de ser de la ciudad. De este modo el modernismo de los años sesenta contribuyó a renovar la abandonada y fortificada ciudad moderna, del mismo modo que se renovaba él.

Hay otro tema profético crucial en el libro de Jacobs que nadie parece haber advertido en su momento. *The death and life of great American cities* nos ofrece la primera visión plenamente articulada de la ciudad por una mujer desde los tiempos de Jane Addams. En cierto sentido la perspectiva de Jacobs es todavía más plenamente femenina; escribe a partir de una domesticidad intensamente vivida, que Addams sólo conociera de segunda mano. Conoce su barrio tan precisa y detalladamente a lo largo de las veinticuatro horas, porque está en él durante todo el día de la forma en que lo están la mayoría de las mujeres normalmente durante todo el día, especialmente cuando se convierten en madres, y en que no lo está casi ninguno de los hombres, excepto cuando se convierten en desempleados crónicos. Conoce a todos los comerciantes, y las vastas redes informales que mantienen, puesto que ella es la encargada de atender a las cuestiones domésticas. Retrata la ecología y fenomenología de las calles con una fidelidad y sensibilidad extrañas, porque ha pasado años llevando niños (primero en cochecitos y sillas y luego en patinetes y bicicletas) por esas aguas agitadas, equilibrando al mismo tiempo las pesadas bolsas de la compra, conversando con los vecinos y tratando de controlar su vida. Buena parte de su autoridad intelectual emana de su perfecta comprensión de las estructuras y procesos de la vida cotidiana. Hace que sus lectores sientan que las mujeres saben lo que es vivir en la ciudad, calle a calle, día a día, mucho mejor que los hombres que las planifican y las construyen *.

trata de la calle 6 Este, en dirección al río. La calle se convierte en una presencia vital para sensibilidades tan diversas como las de Frank O'Hara y Allen Ginsberg ya al finalizar la década, en poemas como «Kaddish», de Ginsberg y «The day lady died», de O'Hara, que pertenecen al año de transición de 1959. Excepciones como éstas deberían ser señaladas, pero no creo que contradigan mi argumento de que a continuación vino un gran cambio.

Jacobs nunca usa expresiones como «feminismo» o «derechos de la mujer»: en 1960 había pocas palabras más alejadas de las preocupaciones habituales. Sin embargo, al desarrollar una perspectiva femenina acerca de un tema público fundamental y al hacer que esa perspectiva fuera rica y compleja, aguda y atractiva, abrió las compuertas a la gran ola de energía feminista que estalló al finalizar la década. Las feministas de la década de 1970 harían mucho por rehabilitar los mundos domésticos, «ocultos a la historia», creados y sostenidos por las mujeres a lo largo de los tiempos. Argumentarían también que muchos de los modelos decorativos tradicionalmente femeninos, tejidos, colchas y habitaciones, no sólo poseían su propio valor estético, sino también el poder de enriquecer y profundizar el arte moderno. A cualquiera que haya conocido a Jacobs en persona, la autora de *The death and life,* a la vez tiernamente doméstica y dinámicamente moderna, esta posibilidad le parecería razonable de inmediato. Así pues, Jacobs no sólo fomentó una renovación del feminismo,

* Contemporánea de la obra de Jacobs y similar en textura y riqueza es la ficción urbana de Grace Paley (cuyas historias están situadas en el mismo barrio [illegible] la de Doris Lessing, al otro lado del océano.

sino también una conciencia masculina cada vez más amplia de que las mujeres tenían algo que decirnos acerca de la ciudad y la vida que compartíamos y de que, por no escucharlas hasta ahora, habíamos empobrecido nuestras vidas tanto como las de ellas.

El pensamiento y la acción de Jacobs anunciaron una importante nueva ola de activismo —y de activistas— comunitarios en todas las dimensiones de la vida política. Muy a menudo estas activistas eran esposas y madres, como Jacobs, y habían asimilado el lenguaje —celebración de la familia y el barrio, y su defensa frente a las fuerzas externas que destrozarían su vida— que ésta hiciera tanto por crear. Pero algunas de sus actividades sugieren que un lenguaje común y un tono emocional pueden ocultar visiones radicalmente opuestas de lo que es y de lo que debería ser la vida moderna. Cualquier lector cuidadoso de *The death and life of great American cities* se dará cuenta de que Jacobs celebra la familia y el vecindario en términos característicamente modernos: su calle ideal está llena de extraños que pasan, de personas de multitud de clases, grupos étnicos, edades, creencias y estilos de vida diferentes; su familia ideal es aquella en que las mujeres salen a trabajar, los hombres están en casa buena parte de su tiempo, ambos padres trabajan cerca de casa en unidades pequeñas y de fácil control, de manera que los niños puedan descubrir y crecer en un mundo en que hay dos sexos y en el que el trabajo tiene un papel central en la vida cotidiana.

La calle y la familia de Jacobs son microcosmos de la diversidad y plenitud del mundo moderno en su conjunto. Pero para algunos que a primera vista parecen hablar su lenguaje, la familia y la localidad resultan ser símbolos de un antimodernismo radical: por el bien de la integridad del barrio, todas las minorías raciales, las desviaciones sexuales e ideológicas, los libros y las películas polémicos, las modas de música y de vestir minoritarias, deben ser mantenidas a distancia; en nombre de la familia, la libertad económica, sexual y política de la mujer debe ser aplastada, debe ser mantenida en su lugar, literalmente dentro del vecindario durante las veinticuatro horas del día. Esta es la ideología de la Nueva Derecha, un movimiento internamente contradictorio pero enormemente poderoso, tan viejo como la propia modernidad, un movimiento que se vale de todas las técnicas modernas de publicidad y movilización de masas para hacer que la gente se vuelva contra los ideales modernos de vida, libertad y búsqueda de felicidad para todos.

En todo esto, lo que es perturbador y digno de ser destacado es

que en más de una ocasión los ideólogos de la Nueva Derecha han citado a Jacobs como uno de sus santos patronos. ¿Es del todo fraudulenta esta asociación? ¿O es que hay algo en Jacobs que da lugar a este abuso? A mí me parece que bajo su texto modernista hay un subtexto antimodernista, una especie de contracorriente de nostalgia por una familia y un vecindario en los que el individuo podía sentirse seguramente insertado, *ein'feste Burg*, un refugio sólido contra las peligrosas corrientes de libertad y ambigüedad en que se ven atrapados todos los hombres y las mujeres modernos. Jacobs, como tantos modernistas, desde Rousseau y Wordsworth hasta D. H. Lawrence y Simone Weil, se mueve en una zona de media luz en la que la línea entre el modernismo más rico y complejo y la mala fe más burda del antimodernismo modernista es muy tenue y huidiza, si es que existe.

La perspectiva de Jacobs también presenta otro orden de dificultades. Algunas veces su visión parece positivamente pastoral: insiste, por ejemplo, que en un barrio vivo, con una mezcla de tiendas y viviendas, con una constante actividad en las aceras, con una fácil vigilancia de la calle desde las casas y las tiendas, no existirá el delito. Al leer esto, nos preguntamos en qué planeta estaría pensando. Si releemos con algo de escepticismo la descripción que hace de su manzana, podremos ver cuál es el problema. Su inventario de los vecinos tiene el aire de un mural de la WPA o de una versión hollywoodense de la tripulación de un bombardero de la segunda guerra mundial: todas las razas, credos y colores trabajando juntos a fin de mantener América libre para usted y para mí. Podemos oír pasar lista: «Holmstrom... O'Leary... Scagliano... Levy... Washington...» Pero, un momento: aquí está el problema. En el bombardero de Jacobs no hay un «Washington», es decir no hay negros en su manzana. Esto es lo que hace que su visión del vecindario parezca pastoral: es la ciudad antes de que los negros fueran a ella. Su mundo va de los sólidos blancos de clase obrera en el escalón inferior a los profesionales blancos de clase media en el superior. Por encima no hay nada ni nadie; sin embargo, en este caso lo más importante es que tampoco hay nada ni nadie por debajo: en la familia de ojos de Jacobs no hay hijastros.

No obstante, en el trancurso de los años sesenta, millones de negros e hispanos convergerían en las ciudades americanas, en el preciso momento en que los trabajos que buscaban y las oportunidades que habían encontrado los inmigrantes pobres anteriores estaban alejándose o desapareciendo. (En Nueva York esta situación la simbolizó el cierre de los astilleros de Brooklyn, que en el pasado fuera la

empresa que más trabajo daba en la ciudad.) Muchos de ellos se encontraron en una situación de pobreza desesperada y desempleo crónico, se vieron marginados tanto racial como económicamente, formando un enorme *lumpenproletariat* sin perspectivas ni esperanzas. En estas condiciones no resulta sorprendente que la rabia, la desesperación y la violencia se propagaran como la peste, y que cientos de barrios urbanos a lo largo de toda Norteamérica, estables en el pasado, se desintegraran completamente. Muchos barrios, incluyendo el propio West Village, de Jacobs, se conservaron relativamente intactos, e incluso incorporaron algunos negros e hispanos a su familia de ojos. Pero a finales de la década de 1960 estaba claro que, en medio de las disparidades de clase y las polarizaciones raciales que atenazaban la vida urbana norteamericana, ningún vecindario urbano, ni siquiera el más vivo y saludable, podría estar a salvo del delito, la violencia fortuita, la rabia y el temor generalizados. La fe de Jacobs en el carácter benigno de los sonidos que le llegaban de la calle en medio de la noche, estaba destinada a convertirse, en el mejor de los casos, en un sueño.

¿Qué luz arroja la visión de Jacobs sobre la vida del Bronx? Incluso si se le escapan algunas de las sombras de la vida del barrio, es maravillosa a la hora de captar su resplandor, un resplandor tanto interno como externo que los conflictos étnicos y de clase podrían complicar, pero no destruir. Cualquier hijo del Bronx que recorra la calle Hudson con Jacobs reconocerá y deplorará muchas de nuestras calles. Podemos recordar cómo sintonizábamos con sus suspiros, sonidos y olores y sentirnos en armonía con ellos, aun cuando sabíamos, tal vez mejor que Jacobs, que también había bastantes disonancias. Pero hoy buena parte de ese Bronx, nuestro Bronx, ha desaparecido, y sabemos que nunca volveremos a sentirnos tan a gusto en ninguna otra parte. ¿Por qué desapareció? ¿Tenía que desaparecer? ¿Había algo que hubiéramos podido hacer para salvarle la vida? Las pocas y fragmentarias referencias de Jacobs al Bronx ponen de manifiesto su ignorancia esnob de habitante del Greenwich Village: su teoría, sin embargo, sugiere claramente que los barrios pobres pero vibrantes como los del centro del Bronx deberían ser capaces de encontrar recursos internos para mantenerse y perpetuarse. ¿Es correcta la teoría?

Y es aquí donde entran Robert Moses y su Autopista: Moses transformó una entropía potencial de largo alcance en una catástrofe inexorable y repentina; al destruir desde fuera docenas de barrios, dejó para siempre la incógnita de si se habrían hundido o se habrían renovado desde dentro. Pero Robert Caro, partiendo de la perspectiva de Jacobs, hace una convincente defensa de la fuerza interior del Bronx central, si lo hubiesen dejado a su aire. En dos capítulos de *The power broker*, ambos titulados «una milla», Caro describe la destrucción de un barrio situado a un kilómetro y medio aproximadamente del mío. Comienza pintando el adorable panorama del barrio, mezcla sentimental pero reconocible de la calle Hudson de Jacobs y *El violinista en el tejado*. El poder de evocación de Caro nos hace sentirnos conmocionados y horrorizados cuando vemos aparecer a Moses en el horizonte avanzando inexorablemente. Resulta que la Autopista del Bronx habría podido describir una ligera curva y bordear el barrio. Incluso los ingenieros de Moses consideraron viable el cambio trazado. Pero el gran hombre no aceptaría tal cosa: desplegó todas las formas de fuerza y fraude, intriga y mistificación que estaban a su alcance, obsesivamente decidido a convertir este pequeño mundo en polvo. (Cuando veinte años más tarde Caro le preguntara cómo había sido posible que un cabecilla de la protesta popular desapareciera súbitamente, la respuesta de Moses fue críptica pero intencionada: «Después de haber recibido un golpe de hacha en la cabeza») [15]. La prosa de Caro se vuelve incandescente y totalmente devastadora cuando muestra cómo se propaga la enfermedad de la autopista, manzana a manzana, año a año, mientras Moses, como un general Sherman reencarnado, asolando las calles del Norte, deja una estela de terror desde Harlem al Sound.

Parece cierto todo lo dicho por Caro en este caso. Pero, pero, no es toda la verdad. Hay más preguntas que debemos hacernos. ¿Qué habría sucedido si los vecinos del Bronx de los años cincuenta hubiesen estado en posesión de las herramientas conceptuales, el vocabulario, la generalizada simpatía pública, la capacidad de movilización masiva y propaganda que los residentes de muchos barrios americanos adquirirían en los años sesenta? ¿Qué habría sucedido si, como los vecinos de la parte baja de Manhattan retratados por Jacobs unos años más tarde, hubiésemos conseguido impedir la construcción de la horrible autopista? ¿Cuántos de nosotros todavía viviríamos en el Bronx, preocupándonos y luchando por él como algo nuestro? Algunos de nosotros, sin duda, pero sospecho que no serían tantos, y en cualquier caso —duele decirlo— no sería yo. Porque el Bronx de mi juventud estaba poseído, inspirado, por el gran

[15] Citado en Caro, p. 876.

sueño moderno de la movilidad. Vivir bien significaba ascender socialmente, y a su vez esto significaba marcharse físicamente; vivir la propia vida cerca de casa era no estar vivo. Nuestros padres, que habían ascendido y se habían marchado de Lower East Side, creían esto con la misma devoción que nosotros, aun cuando es posible que sus corazones se rompieran al irnos. Ni siquiera los radicales de mi juventud discutían este sueño —y el Bronx de mi niñez estaba lleno de radicales—; su única queja era que el sueño no se estaba cumpliendo, que la gente no podía moverse con suficiente rapidez, libertad o igualdad. Pero cuando ves la vida de este modo, ningún barrio ni entorno puede ser algo más que una etapa en el transcurso de la vida, la plataforma de lanzamiento hacia vuelos más altos y órbitas más amplias que las tuyas propias. Hasta Molly Goldberg, diosa de la tierra del Bronx judío, tuvo que irse. (Después de que Philip Loeb, que representaba el papel de marido de Molly, hubiera sido eliminado —por la Lista Negra— del aire y, poco más tarde, de la tierra.) Teníamos, como dice Leonard Michaels, «la mentalidad de los tipos del barrio que, tan pronto como pueden, se van pitando». Así pues, no teníamos forma de oponernos al engranaje que movía al sueño americano, puesto que también éramos movidos por él, aun cuando supiéramos que era posible que ese engranaje nos destrozara. A lo largo de las décadas del *boom* de la posguerra, la energía desesperada de esta visión; la frenética presión psíquica y económica para que ascendiéramos y nos marcháramos, hicieron añicos cientos de barrios parecidos al Bronx, aunque no hubiera un Moses encabezando el éxodo ni una autopista que lo precipitara.

Así pues, no había manera de que un chico o una chica del Bronx fuera capaz de evitar el impulso que le hacía avanzar: estaba implantado tanto fuera como dentro de nosotros. Temprano entró Moses en nuestras almas. Pero al menos era posible pensar en qué dirección nos moveríamos, y a qué velocidad, y a qué precio humano. Una noche de 1967, en una recepción académica, me presentaron a otro hijo del Bronx, mayor que yo, que había llegado a ser un famoso futorólogo y creador de argumentos en favor de la guerra nuclear. Acababa de regresar de Vietnan, y yo participaba activamente en el movimiento contra la guerra, pero en esos momentos no quería complicaciones, de manera que le pregunté, en cambio, por sus años en el Bronx. Tuvimos una charla bastante agradable hasta que le conté que la carretera de Moses iba a llevarse por delante todo vestigio de nuestra infancia. Bien, dijo, cuanto antes mejor; ¿no comprendía yo que la destrucción del Bronx vendría a satisfacer el imperativo moral básico del propio Bronx? ¿Qué imperativo moral? —pregunté. Rió, vociferándome en la cara: «¿Quiere saber cuál es la moral del Bronx? "¡Vete, guapo vete!"» Por una vez en mi vida el estupor me dejó mudo. Esa era la verdad brutal: yo me había ido del Bronx, como él, y como nos habían enseñado a hacer y ahora el Bronx se estaba viniendo abajo, no sólo por culpa de Robert Moses, sino también por culpa de todos nosotros. Era cierto, pero ¿era necesario que se riera? Me retiré y me fui a casa cuando comenzaba a dar explicaciones sobre Vietnam.

¿Por qué la risa del futurólogo me dio ganas de llorar? Se reía de algo que a mí me parecía uno de los hechos más crudos de la vida moderna: que la escisión en las mentes y la herida en los corazones de los hombres y las mujeres modernos en movimiento —como él, como yo— eran tan reales y profundos como los impulsos y sueños que nos hicieran marchar. Su risa contenía toda la confianza fácil de nuestra cultura oficial, la fe cívica en que Norteamérica superaría sus contradicciones internas mediante el simple recurso de alejarse de ellas.

Reflexionando sobre todo esto, vi con más claridad lo que mis amigos y yo estábamos haciendo cuando, a lo largo de la década, cortábamos el tráfico. Intentábamos abrir las heridas internas de nuestra sociedad, de demostrar que seguían allí, cicatrizadas pero jamás curadas, que se extendían y supuraban, que a menos que fueran tratadas con rapidez empeorarían. Sabíamos que las brillantes vidas de los que ascendían velozmente estaban tan mutiladas como las vidas asoladas y enterradas de quienes se interponían. Lo sabíamos porque nosotros mismos estábamos aprendiendo a vivir en la vía ascendente y a amar su ritmo. Pero esto significa que, desde el comienzo, nuestro proyecto estaba lleno de paradojas. Trabajábamos para ayudar a otras personas y otros pueblos —negros, hispanos, blancos pobres, vietnamitas— a luchar por su hogar, cuando nosotros huíamos del nuestro. Nosotros, que sabíamos tan bien lo que era perder las raíces, nos lanzábamos contra un Estado y un sistema social que parecía estar arrancando o destruyendo las raíces de toda la humanidad. Al cortar el camino, cortábamos nuestro propio camino. Mientras comprendimos nuestras divisiones internas, éstas infundieron en la Nueva Izquierda un profundo sentido de la ironía, una ironía trágica que marcaba todas nuestras producciones espectaculares de comedia política, melodrama y farsa superrealista. Nuestro teatro político aspiraba a

hacer comprender al público que también él participaba en el desarrollo de la tragedia americana: todos nosotros, todos los americanos, todos los hombres y mujeres modernos, nos precipitábamos a una carrera emocionante, pero desastrosa. Individual y colectivamente, debíamos preguntarnos qué éramos y qué queríamos ser, hacia dónde corríamos, y a qué coste humano. Pero no había manera de reflexionar sobre todo esto bajo la presión del tráfico que nos arrastraba: de ahí que fuera necesario detenerlo.

Y así quedó atrás la década de los sesenta, con el mundo de la autopista encaminándose hacia una expansión y un crecimiento todavía más gigantescos pero atacado, asimismo, por una multitud de apasionados gritos en la calle, gritos individuales que podían convertirse en un llamamiento colectivo que irrumpiera en el corazón del tráfico y detuviera los motores gigantescos o, por lo menos, los hiciera funcionar más lentamente.

III. LOS AÑOS SETENTA: DE REGRESO A CASA CON TODO

Soy un patriota de Fourteenth Ward, Brooklyn, donde me crié. El resto de los Estados Unidos no existe para mí, excepto como idea, o historia, o literatura [...].

En mis sueños regreso a Fourteenth Ward, igual que un paranoico vuelve a sus obsesiones [...].

En plasma del sueño es el dolor de la separación. El sueño sigue vivo después de que el cuerpo es enterrado.

Henry Miller, *Primavera negra*

Cortar tú mismo tus propias raíces; tomar la última comida en tu viejo barrio [...].

Releer las instrucciones en la palma de tu mano; descubrir allí que la línea de la vida, quebrada, mantiene su dirección.

Adrienne Rich, *Shooting script*

La filosofía es en realidad añoranza, necesidad de sentirse en casa en cualquier lugar. ¿A dónde vamos, entonces? Siempre a casa.

Novalis, *Fragmentos*

He descrito los conflictos de los años sesenta como una lucha entre formas opuestas de modernismo, a las que he llamado simbólicamente «el mundo de la autopista» y «un grito en la calle». Muchos de los que nos manifestamos en esas calles nos permitíamos esperar, hasta cuando la policía y los furgones se dirigían hacia nosotros, que algún día quizá naciera de esas luchas una nueva síntesis, una nueva forma de modernidad por la cual todos pudiéramos andar en armonía, en la cual todos nos sintiéramos en casa. Esa esperanza fue uno de los signos vitales de los años sesenta. No duró mucho. Ya antes de finalizar la década, había quedado claro que no se estaba produciendo una síntesis dialéctica y que tendríamos que dejar todas aquellas esperanzas en «suspenso», un largo suspenso, si queríamos avanzar en los años que teníamos por delante.

No se trataba únicamente de que la Nueva Izquierda se desintegrara: que perdiéramos nuestra habilidad para estar simultáneamente en marcha y cortando el paso y así, como todos los bellos modernismos de los años sesenta, se hundiera. El problema era más hondo que eso: no tardó en ponerse de manifiesto que el mundo de la autopista, con cuya iniciativa y dinamismo siempre habíamos contado, comenzaba a hundirse a su vez. El gran *boom* económico, prolongado contra todas las expectativas durante el cuarto de siglo que siguió a la segunda guerra mundial, estaba a punto de concluir. La combinación de inflación y estancamiento tecnológico (causada en gran medida por la todavía inacabada guerra de Vietnam), además de una crisis energética mundial (que en parte podemos atribuir a nuestros éxitos espectaculares), iba a cobrarse su precio, aunque a comienzos de los años setenta nadie podía pronosticar lo elevado que sería.

El fin del *boom* no puso a todo el mundo en peligro —los muy ricos estaban bastante bien protegidos como suelen estar— pero la visión de todos sobre el mundo moderno y sus posibilidades ha tenido que ser remodelada. El horizonte de la expansión y el crecimiento se contrajo bruscamente: después de décadas de rebosar de energía lo bastante barata y abundante como para crear y recrear el mundo incesantemente una y otra vez, las sociedades modernas tendrían que aprender rápidamente cómo utilizar sus energías decrecientes para proteger los recursos cada vez menores de que disponían e impedir que todo su mundo se extinguiera. Durante la década de prosperidad que siguió a la primera guerra mundial, el símbolo dominante de la modernidad fue la luz verde; durante el espectacular *boom* que siguió a la segunda guerra mundial, el símbolo central fue

la red de autopistas federales, por lo que un conductor podía ir de costa a costa sin encontrar ningún semáforo. Pero las sociedades modernas de los años setenta estaban forzadas a vivir bajo la sombra del límite de velocidad y la señal de «stop». En estos años de movilidad reducida, en todas partes los hombres y mujeres modernos tuvieron que reflexionar seriamente sobre la distancia y la dirección a donde querían ir, y buscar nuevos medios para poder avanzar. De este proceso de reflexión y búsqueda —un proceso que sólo acaba de comenzar— han surgido los modernismos de los años setenta.

Para mostrar cómo han cambiado las cosas, quiero retroceder brevemente al extenso debate acerca del significado de la modernidad en los años sesenta. Una de las últimas aportaciones de interés a este debate, y tal vez una especie de recordatorio, fue el artículo titulado «Historia literaria y modernidad literaria», del crítico literario Paul De Man, escrito en 1969. Para De Man, «toda la fuerza de la idea de modernidad» reside en el «deseo de borrar cualquier cosa anterior», a fin de conseguir «un punto de partida radicalmente nuevo, un momento que pudiera ser un auténtico presente». De Man utilizaba, como piedra de toque de la modernidad, la idea nietzscheana (desarrollada en *Uso y abuso de la historia*, 1873) de que es necesario olvidar deliberadamente el pasado para conseguir o crear algo en el presente. «El despiadado olvido de Nietzsche, la ceguera con que se lanza a la acción despojada de toda experiencia previa, capta el auténtico espíritu de la modernidad.» En esta perspectiva «la modernidad y la historia son diametralmente opuestas entre sí» [16]. De Man no daba ejemplos contemporáneos, pero su esquema podría incluir fácilmente a todos los tipos de modernistas que durante los años sesenta trabajaron en una gran variedad de medios y géneros.

Entre ellos estuvo Robert Moses, desde luego, cortando a hachazos el mundo de la autopista a través de las ciudades y haciendo desaparecer todos los vestigios de la vida que existía antes; Robert McNamara, pavimentando las junglas de Vietnam para construir ciudades y aeropuertos al instante e incorporando millones de aldeanos al mundo moderno (la estrategia de Samuel Huntington de la «modernización forzada») por el método de reducir a escombros su mundo tradicional; Mies van der Rohe, cuyos cubos modulares de vidrio, idénticos en todas partes, estaban consiguiendo dominar todas las metrópolis, descuidando por igual todos los entornos, como el gigantesco monolito que emerge en medio del mundo primitivo en *2001*, de Stanley Kubrick. Pero no debemos olvidar el ala apocalíptica de la Nueva Izquierda en su delirio terminal hacia 1969-1970, que se recreaba en visiones de hordas bárbaras que destruirían Roma, escribiendo «Derribad los muros» en todos los muros, y se dirigirían al pueblo con el lema «Combatid al pueblo».

[16] En *Blindness and insight*, pp. 147-148.

Desde luego esto no fue todo. Argumenté antes que algunos de los modernismos más creativos de los años sesenta consistieron en «gritos en la calle», visiones de mundos y valores que la marcha triunfal de la modernización estaba pisoteando o dejando atrás. Sin embargo, aquellos artistas, pensadores y activistas que desafiaron al mundo de la autopista dieron por sentado que su energía era inagotable y su impulso inexorable. Vieron en sus obras y acciones una antítesis, enzarzada en un duelo dialéctico con una tesis que pugnaba por silenciar todos los gritos y borrar todas las calles del mundo moderno. Fue esta lucha entre modernismos radicalmente opuestos la que dio a la vida de los años sesenta gran parte de su interés y coherencia.

Lo que ocurrió en los años setenta fue que, cuando los motores gigantescos del crecimiento y la expansión económica se pararon, y el tráfico empezó a detenerse, las sociedades modernas perdieron bruscamente su capacidad de hacer desaparecer su pasado. A lo largo de los años sesenta, la cuestión había sido si debían o no hacerlo; ahora, en los años setenta, la respuesta era que no podían simplemente. La modernidad ya no podía permitirse el lujo de lanzarse a una «acción despojada de toda experiencia previa» (como decía De Man), de «borrar cualquier cosa anterior con la esperanza de conseguir finalmente un auténtico presente... un nuevo punto de partida». Los modernos de los años setenta no podían permitirse el lujo de aniquilar el pasado y el presente a fin de crear un mundo nuevo *ex nihilo*; debían aprender a entenderse con el mundo que tenían, y actuar desde él.

Muchos modernismos del pasado se han encontrado a sí mismos mediante el olvido; los modernismos de los años setenta se vieron obligados a encontrarse a sí mismos mediante el recuerdo. Los modernistas anteriores habían barrido el pasado a fin de encontrar un nuevo punto de partida; los nuevos puntos de partida de los años setenta estaban en los intentos de recobrar formas de vida pasadas, que estaban enterradas pero no muertas. El proyecto en sí no era nuevo; pero adquirió una nueva urgencia en una década en que el dinamis-

mo de la economía y la tecnología modernas parecía decaer. En un momento en que la sociedad moderna parecía perder su capacidad de crear el mundo feliz del futuro, el modernismo se encontraba sometido a intensas presiones para descubrir nuevas fuentes de vida mediante imaginativos encuentros con el pasado.

En esta sección final, trataré de describir varios de estos encuentros imaginativos en diversos medios y géneros. Una vez más organizaré mi argumentación en torno a símbolos; el símbolo del hogar y el símbolo de los fantasmas. Los modernistas de los años setenta tendieron a obsesionarse por los hogares, las familias y los barrios que habían abandonado para ser modernos al estilo de los años cincuenta o sesenta. De ahí que haya titulado esta sección «De regreso a casa con todo» *. Los hogares hacia los que se orientan los modernistas de hoy en día son espacios mucho más personales y privados que la autopista o la calle. Además la mirada al hogar es una mirada «hacia atrás», hacia atrás en el tiempo —una vez más radicalmente diferente del movimiento hacia adelante de los modernistas de la autopista, o del movimiento libre en todas direcciones de los modernistas en las calles—, hacia nuestra propia infancia, hacia el pasado histórico de nuestra sociedad. Al mismo tiempo los modernistas no tratan de mezclarse o fundirse con su pasado —en esto se distingue el modernismo del sentimentalismo— sino más bien de «regresar con todo» al pasado, es decir hacer que recaigan sobre su pasado las personas en que se han convertido en el presente, llevar a esos viejos hogares unas visiones y unos valores que pueden chocar radicalmente con ellos y tal vez volver a poner en escena las luchas trágicas que los impulsaron a dejar sus hogares en otros tiempos. En otras palabras, la relación del modernismo con el pasado, resulte lo que resulte, no será fácil. Mi segundo símbolo está implícito en el título de

* He tomado prestado este título de una obra de los años sesenta, el álbum de Bob Dylan *Bringing it all back home*, Columbia Records, 1965. Este álbum brillante, tal vez el mejor de Dylan, está lleno del radicalismo superrealista de finales de los años sesenta. Al mismo tiempo, su título y el título de algunas de las canciones —«Subterranean Homesick Blues» (Blues subterráneo de la Nostalgia) «It's alright, ma, I'm only bleeding» (No pasa nada, mamá, sólo estoy sangrando)— expresan un vínculo muy intenso con el pasado, los padres, el hogar, casi completamente ausente de la cultura de los años sesenta, pero muy presente una década más tarde. Este álbum puede ser visto hoy como un diálogo entre los años sesenta y los años setenta. Aquellos de nosotros que crecimos con las canciones de Dylan sólo podemos esperar que él mismo haya aprendido tanto como aprendimos nosotros de su obra en los años setenta.

este libro: *Todo lo sólido se desvanece en el aire.* Ello significa que nuestro pasado, cualquiera que haya sido, es un pasado en proceso de desintegración; anhelamos aprehenderlo, pero es escurridizo y carece de base; volvemos la mirada en busca de algo sólido en que apoyarnos, sólo para encontrarnos abrazando fantasmas. El modernismo de los años setenta fue un modernismo con fantasmas.

Uno de los temas centrales de la cultura de los años setenta fue la rehabilitación de la memoria y la historia étnica como parte vital de la identidad personal. Esta ha sido una evolución notable en la historia de la modernidad. Los modernistas de hoy ya no insisten, como hicieron con tanta frecuencia los modernistas de ayer, en que debemos dejar de ser judíos, o negros, o italianos, o cualquier otra cosa, para ser modernos. Se puede decir que las sociedades en su conjunto aprenden algo, las sociedades modernas de los años setenta parecen haber aprendido que la identidad étnica —no sólo la propia sino la de todos— resulta esencial para la profundidad y plenitud de la personalidad que la vida moderna promete y abre a todos. Esta conciencia hizo que *Raíces*, de Alex Haley, y *Holocausto*, de Gerald Green, tuvieran una audiencia no solamente inmensa —la mayor de la historia de la televisión— sino también activamente comprometida y genuinamente conmovida. La respuesta a *Raíces* y *Holocausto*, no sólo en Estados Unidos, sino en todo el mundo, sugiere que, cualesquiera que fueran las cualidades de que pudiera carecer la humanidad contemporánea, nuestra capacidad de empatía era considerable. Desgraciadamente, espectáculos como *Raíces* y *Holocausto* no tienen profundidad suficiente para transformar la empatía en una auténtica comprensión. Ambas obras presentan versiones excesivamente idealizadas del pasado familiar y étnico, en las que todos los antepasados son hermosos, nobles y heroicos, y todo el dolor, el odio y los conflictos emanan de grupos opresores «externos». Esto aporta más al género tradicional del romance familiar que a una conciencia étnica moderna.

Pero también en los setenta era posible hallar algo auténtico. La exploración de la memoria étnica más impresionante de este período fue, creo yo, *Woman warrior*, de Maxine Hong Hingston. Para Kingston, la imagen esencial del pasado familiar y étnico no son las raíces, sino los fantasmas; el subtítulo de su libro es «Memorias de una infancia entre fantasmas» [17]. La imaginación de Kingston está sa-

[17] *Woman warrior: memoirs of a girlhood among ghosts*, Knopf, 1976; Vin[illegible] 1977. Los temas de este libro están desarrollados, con más ampli[illegible]

turada de historia y folklore, mitología y supersticiones chinas. Transmite una viva sensación de la belleza y plenitud de la vida en una aldea china —la vida de sus padres— antes de la Revolución. Al mismo tiempo, nos hace experimentar los horrores de esa vida: el libro comienza con el linchamiento de su tía embarazada, se abre paso a través de la pesadilla de una serie de crueldades, abandonos, traiciones y asesinatos socialmente impuestos. Se siente acosada por los fantasmas de las antiguas víctimas, cuya responsabilidad asume al escribir sobre ese pasado; comparte el mito de América de sus padres como un país de fantasmas, multitudes de sombras blancas, irreales y mágicamente poderosas a la vez; teme a sus propios padres como fantasmas —después de treinta años todavía no está segura de conocer los nombres reales de estos inmigrantes y, por lo tanto, no está segura del suyo propio— perseguidos por pesadillas ancestrales, y de las que tardará toda su vida en despertar; se ve a sí misma metamorfoseándose en un fantasma, perdiendo su realidad corporal aun cuando aprende a caminar erguida en el mundo fantasmal, «a hacer cosas fantasmales todavía mejor que los fantasmas», a escribir un libro como éste.

Kingston tiene la habilidad de crear escenas individuales —ya sean reales o míticas, pasadas o presentes, imaginadas o experimentadas directamente— con notable franqueza y luminosa claridad. Pero la relación entre las diferentes dimensiones de su ser nunca se integra o elabora; al dar bandazos de un plano a otro, sentimos que la obra de arte y vida todavía está en proceso de elaboración, que todavía está trabajando en ella, dando vueltas a su vasto reparto de fantasmas con la esperanza de encontrar algún orden significativo en el que finalmente pueda sentirse en terreno firme. Su identidad personal, sexual y étnica sigue siendo escurridiza hasta el final —precisamente del modo que los modernistas han señalado siempre que está condenada a serlo la identidad moderna— pero demuestra un gran valor e imaginación al mirar a sus fantasmas a la cara y luchar por encontrar sus nombres propios. Sigue estando dividida o dispersa en una docena de direcciones, como una máscara cubista o la *Muchacha ante el espejo* de Picasso; pero siguiendo sus tradiciones, transforma la desintegración en una nueva forma de orden que es parte integrante del arte moderno.

menos intensidad personal, en una especie de continuación, *China men*, Knopf, 1980.

Una confrontación igualmente poderosa con el hogar, y con los fantasmas, tuvo lugar en la trilogía del Perfomance Group *Three Places in Rhode Island*, desarrollada entre 1975 y 1978. Estas tres obras se organizan en torno a la vida de un miembro de la compañía, Spalding Gray; dramatizan su evolución como persona, personaje, actor y artista. La trilogía es una especie de *Búsqueda del tiempo perdido*, siguiendo la tradición de Proust y Freud. La segunda obra y más convincente de las tres, *Rumstick Road* [18], representada por primera vez en 1977, se centra en la enfermedad y desintegración gradual de la madre de Gray, que culmina en su suicidio en 1967; la obra representa los intentos de Gray por comprender a su madre, a su familia y a sí mismo, como niño y adulto, por vivir con lo que conoce y con lo que nunca conocerá.

Esta indagación angustiada tiene dos precursores notables: el largo poema de Allen Ginsberg, «Kaddish» (1959) y la novela de Peter Handke, *Un pesar superior a los sueños* (1972). Lo que confiere a *Rumstick Road* su carácter particularmente impresionante y el sello distintivo de los años setenta es la manera en que utiliza las técnicas de actuación del grupo y las formas artísticas plurales de los años sesenta para explorar nuevas honduras del espacio interior personal. *Rumstick Road* incorpora música grabada y en directo, danza, proyección de diapositivas, fotografía, movimientos abstractos, iluminación compleja (incluidas luces intermitentes), vistas y sonidos en vídeo, con el fin de evocar formas de conciencia y de ser diferentes pero entrecruzadas. La acción consiste en discursos directos de Gray al público; dramatizaciones de sus sueños y ensoñaciones (en las que a veces interpreta a uno de los fantasmas que lo asedian); entrevistas grabadas con su padre, con sus abuelas, con viejos amigos y vecinos de Rhode Island, con el psiquiatra de su madre (en que remeda sus palabras a medida que salen de la cinta); diapositivas que muestran la vida de la familia a través de los años (Gray es a la vez un personaje de las fotos y una especie de narrador y comentarista como en *Nuestra ciudad*); algo de la música que más significó para Elizabeth Gray, acompañada de danza y narración.

Todo esto se desarrolló en un entorno extraordinario. El escena-

[18] El guión de *Rumstick Road*, está reeditado, junto con las notas de dirección de Elizabeth LeCompte y unas pocas fotografías borrosas, en *Performing Arts Journal*, III, 2, otoño de 1978. *The Drama Review*, n.° 81, marzo de 1979, ofrece unas notas sobre las tres obras de Gray y James Bierman, junto con excelentes fotografías.

rio está dividido en tres compartimentos iguales; en algunos momentos la acción se desarrolla simultáneamente en dos, y a veces en los tres. En el centro del proscenio hay una cabina de control audiovisual ocupada por un director técnico que actúa en la sombra; directamente debajo de la cabina hay un banco que a veces se usa como sofá del psiquiatra, donde alternativamente Gray interpreta a un terapeuta (o «examinador») y a diversos pacientes. A la izquierda del público, retranqueada para formar una habitación, hay una ampliación de la casa familiar de los Gray en Rumstick Road, donde transcurren muchas escenas; en ocasiones el muro se borra y la habitación se transforma en una cámara interior de la mente de Gray en la que se desarrollan diversas escenas inquietantes; pero incluso cuando ha desaparecido la imagen de la casa, su aura se mantiene presente. A la derecha del público hay otra habitación con un gran ventanal que representa la propia habitación de Gray en su antigua casa. Durante la mayor parte de la obra, esta habitación está dominada por una enorme tienda hinchable, roja, en forma de cúpula, iluminada desde dentro, mágica y amenazadoramente sugestiva (¿el vientre de una ballena?, ¿el útero de una madre?, ¿un cerebro?); sobre, dentro o alrededor de esta tienda, que aparece como un personaje espectral por derecho propio, se producen numerosas acciones. Avanzada la obra, cuando Gray y su padre han conversado finalmente acerca de su madre y su suicidio, los dos, juntos, levantan la tienda, sacándola de la habitación por la ventana: sigue siendo visible y extrañamente luminosa, como la luna, pero ahora está situada a distancia y en perspectiva.

Rumstick Road sugiere que ésta es la clase de liberación y reconciliación posible para todos los seres humanos del mundo. Para Gray, y para nosotros en la medida en que podamos identificarnos con él, la liberación nunca será total; pero es real, y ha sido ganada: Gray no solamente ha mirado al abismo, sino que ha bajado a él y ha sacado a la luz sus profundidades para todos nosotros. Los otros actores le han ayudado: su intimidad y reciprocidad, desarrollada a lo largo de años de trabajo de grupo, le son absolutamente vitales para descubrirse, enfrentarse y ser él mismo. Esta producción colectiva dramatiza las formas de evolución de los colectivos teatrales a lo largo de la última década. En el ambiente intensamente politizado de los años sesenta, cuando entre las cosas más estimulantes de la escena norteamericana se encontraban grupos como el Living Theatre, el Open Theatre y la San Francisco Mime Troupe, sus vidas y obras colectivas eran presentadas como salidas de la trampa de la privacidad y la individualidad burguesa, como modelos de la sociedad comunista del futuro. En los relativamente apolíticos años setenta, pasaron de ser sectas comunistas a convertirse en algo así como comunidades terapéuticas cuya fuerza colectiva podía permitir a cada miembro comprender y abarcar las profundidades de su vida individual. Obras como *Rumstick Road* muestran la dirección creativa que puede tomar esta evolución.

Uno de los temas centrales del modernismo de los años setenta fue la idea ecológica del reciclaje: encontrar nuevos significados y posibilidades de las viejas cosas y formas de vida. Algunos de los reciclajes más creativos de los años setenta, en toda Norteamérica, se produjeron en los barrios empobrecidos que Jacobs celebraba a comienzos de los años sesenta. La diferencia que la década ha traído consigo es que las iniciativas que parecían una alternativa deliciosa en los tiempos del *boom* de los años sesenta se presentan hoy como un imperativo desesperado. El más importante, y tal vez el más dramático, de nuestros reciclajes se ha producido precisamente en el lugar en que por primera vez se representó públicamente el ciclo vital de Spalding Gray: el barrio que hoy se conoce como SoHo, en la parte baja de Manhattan. Este distrito de talleres, almacenes y pequeñas fábricas del siglo XIX entre las calles Hudson y Canal era literalmente anónimo; no tuvo nombre hasta hace aproximadamente una década. Después de la segunda guerra mundial, con el desarrollo del mundo de la autopista, el distrito sufrió grandes destrozos por obsoleto y los urbanistas de los años cincuenta lo pusieron en la lista de la demolición.

Estaba previsto que fuera destruido para dejar sitio a uno de los proyectos más acariciados de Robert Moses, la autopista de Lower Manhattan. Esta vía iba a abrirse paso a través de la isla de Manhattan, del East River al Hudson, derribando o aislando grandes zonas del South y el West Village, Little Italy, Chinatown y el Lower East Side. Mientras los planes para la construcción de la autopista cobraban fuerza, muchos industriales abandonaron el barrio, anticipando así su destrucción. Pero entonces, a comienzos y mediados de los años sesenta, una memorable coalición de grupos diversos y generalmente antagónicos —jóvenes y viejos, radicales y reaccionarios, judíos, italianos, WASP, puertorriqueños y chinos— lucharon empecinadamente durante años y finalmente, con gran sorpresa por su parte, triunfaron, consiguiendo que el proyecto de Moses fuera borrado del mapa.

Esta victoria épica sobre Moloch trajo consigo una súbita abundancia de naves disponibles a precios inusitadamente reducidos que resultaban ideales para la población de artistas de Nueva York en rápido crecimiento. A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, miles de artistas se trasladaron allí, y al cabo de unos pocos años convirtieron este espacio anónimo en el principal centro mundial de la producción artística. Esta transformación asombrosa infundió a las calles decrépitas y tenebrosas de SoHo una vitalidad e intensidad singulares.

Buena parte del aura del barrio se debe a la interacción entre sus calles y edificios modernos del siglo XIX y al arte moderno de finales del siglo XX que se ha creado y expuesto en ellos. Otra manera de verlo podría ser como una dialéctica de los nuevos y viejos modos de producción del barrio: fábricas que producen cordeles y cuerdas, cajas de cartón, pequeños motores y piezas de máquinas, que recogen y procesan papel usado y trapos y chatarra, y formas artísticas que recogen, comprimen, unen y reciclan estos materiales de manera propia y muy especial.

SoHo ha surgido también como arena para la liberación de las mujeres artistas, que han irrumpido en escena con una abundancia, talento y confianza en sí mismas sin precedentes, luchando para imponer su identidad en un barrio que luchaba por imponer la suya. Su presencia individual y colectiva está en la base del aura de SoHo. Una tarde de otoño, vi a una encantadora joven con un bello vestido color vino, que evidentemente regresaba de «Uptown» (¿una representación?, ¿una beca?, ¿un trabajo?), subiendo las largas escaleras que conducían a su nave. En un brazo llevaba una gran bolsa de la compra, de la que sobresalía un pan francés, mientras que con la otra equilibraba delicadamente sobre el hombro un gran atado de tablones de metro y medio de largo: una expresión perfecta, me pareció, de la sexualidad y la espiritualidad modernas de nuestros días. Pero justo al volver la esquina, por desgracia, acechaba otra figura arquetípicamente moderna: el agente inmobiliario que, durante los años setenta, hizo fortuna en SoHo mediante especulaciones fantásticas, y expulsó de sus hogares a muchos artistas sin esperanzas de poder pagar los precios que su presencia había contribuido a fijar. También aquí, como en tantas escenas modernas, las ambigüedades del desarrollo seguían su curso.

Justo bajo la calle Canal, el límite del centro de SoHo, el caminante que se dirigiera hacia el Norte o el Sur, o que saliera del metro en la calle Franklin, podría sobresaltarse al divisar lo que a primera vista parece un edificio fantasma. Es una gran masa vertical, tridimensional, que reproduce vagamente la forma de los rascacielos que lo rodean; sólo que, al acercarnos, descubrimos que si cambiamos de ángulo parece moverse. En un momento parece ladearse, como la torre inclinada de Pisa; al desplazarnos hacia la izquierda, parece arrojarse hacia adelante casi encima de nosotros; girando un poco más, se desliza como un barco que pusiera rumbo a la calle Canal. Es la nueva escultura en acero de Richard Serra, llamada *TWU* en honor del Transit Workers' Union (Sindicato de Trabajadores del Transporte) que estaba en huelga en el momento en que la obra fue instalada, en la primavera de 1980. Consta de tres inmensos rectángulos de acero, cada uno de los cuales tiene unos tres metros de ancho y unos once de alto, formando una «H» de lados desiguales. Es tan sólida como puede serlo una escultura, pero varias características le dan un aire fantasmal: su capacidad para cambiar de forma dependiendo de nuestro punto de vista; las metamorfosis de su colorido, un luminoso bronce dorado en un ángulo o un momento dado, que se convierte un instante más tarde o un paso más allá en un gris plomo inquietante; su evocación de los esqueletos de acero de los rascacielos que la rodean, del dramático empeño en acercarse al cielo que hicieron posible la arquitectura y la ingeniería modernas, de la expresiva promesa que todos estos edificios hicieron durante su breve fase como esqueletos, pero que la mayoría de ellos incumplieron patentemente una vez terminados. Cuando podemos tocar la escultura y recostarnos en las esquinas de su forma de H, nos sentimos en una ciudad dentro de otra ciudad y percibimos el espacio urbano por encima y alrededor de nosotros con una claridad y nitidez particulares, pero nos sentimos protegidos de los impactos de la ciudad por la masa y la fuerza de la obra.

TWU está en una pequeña plaza triangular en la que no hay nada más, con excepción de un arbolito, plantado aparentemente cuando la escultura fue instalada y orientado hacia ella, de frágiles ramas pero exuberantes hojas, que al final del verano da una sola flor blanca, grande y hermosa. La obra ha sido colocada algo apartada del camino habitual, pero su presencia ha comenzado a crear un nuevo camino, arrastrando magnéticamente a la gente hacia su órbita. Una vez allí, miran, tocan, se inclinan, se recuestan y se sientan. Algunas veces insisten en participar más activamente en la obra e inscriben sus nombres y pensamientos en sus costados: «NO HAY FUTURO» es

una inscripción reciente, con letras de casi un metro de altura; además, las fachadas inferiores se han convertido en una especie de quiosco, adornado con los innumerables signos, gratos e ingratos, de los tiempos.

Hay quienes se enfadan por lo que les parece la profanación de una obra de arte. A mí me parece, no obstante, que todo lo que la ciudad ha añadido a *TWU* ha sacado a la luz su singular profundidad, que nunca habría emergido si hubiese permanecido intacta. Las capas acumuladas de signos, arrancadas o quemadas periódicamente (no podría decir si por la ciudad, por el propio Serra, o por espectadores solícitos), pero renovadas perpetuamente, han creado una nueva configuración, cuyos contornos sugieren un irregular horizonte urbano de una altura de casi dos metros, mucho más oscuro y profundo que el vasto campo de arriba. La densidad e intensidad del nivel inferior (la parte al alcance de las personas), ha transformado este sector en la parábola de la construcción de la propia ciudad moderna. Constantemente la gente llega más alto, esforzándose en dejar su marca —¿se suben los unos sobre los hombros de los otros?— y hay incluso, a una altura de unos tres o tres metros y medio, un par de pegotes de pintura roja y amarilla, lanzados espectacularmente desde algún lugar de abajo (¿se trata de una parodia de la *action painting*?).

Pero ninguno de estos esfuerzos puede ser algo más que una tenue luz en el gran cielo de bronce de Serra que se eleva por encima de nosotros, un cielo que se vuelve más brillante en contraste con el mundo más oscuro que hemos construido abajo. *TWU* genera un diálogo entre la naturaleza y la cultura, entre el pasado y el presente de la ciudad —y su futuro, los edificios todavía con las vigas al aire, todavía potencialmente infinitos—, entre el artista y su público, entre todos nosotros y el entorno urbano que une todas nuestras líneas de la vida. El modernismo de los años setenta, en su mejor momento, consistió en este proceso de diálogo.

Puesto que he llegado hasta aquí, quisiera usar este modernismo para generar un diálogo con mi propio pasado, mi propio hogar perdido, mis propios fantasmas. Quisiera regresar al punto en que comenzó este ensayo, a mi Bronx, que sólo ayer era vigoroso y pujante y hoy es un espacio yermo de ruinas y cenizas. ¿Puede el modernismo dar vida a esos huesos? En un sentido literal, evidentemente no: sólo una inversión federal masiva, unida a una participación popular activa y enérgica pueden devolver realmente la vida al Bronx. Pero la visión y la imaginación modernistas pueden dar a nuestras mutiladas ciudades interiores una razón por la que vivir, pueden contribuir u obligar a que nuestra mayoría no urbana comprenda que le interesa el destino de la ciudad, pueden sacar a la luz su abundancia de vida y belleza, enterrada pero no muerta.

Para enfrentarme al Bronx, deseo hacer uso de dos medios diferentes, que florecieron en los años setenta, y fusionarlos; el uno es de muy reciente invención, el otro es bastante antiguo, pero ha sido elaborado y desarrollado recientemente. El primer medio recibe el nombre de *earthwork*, «obras de tierra» o «arte de tierra». Se remonta a comienzos de la década de 1970, y su espíritu más creativo fue Robert Smithson, que murió trágicamente en un accidente aéreo a los treinta y cinco años, en 1973. Smithson estaba obsesionado por las ruinas hechas por el hombre: montones de escoria, chatarra, minas a cielo abierto abandonadas, canteras agotadas, lagunas y arroyos contaminados, el cúmulo de desperdicios que ocupaba el lugar de Central Park antes de la llegada de Olmsted. A lo largo de los primeros años de la década de 1970, Smithson recorrió el país de arriba abajo, tratando inútilmente de interesar a los burócratas del gobierno y las empresas en la idea de que

> Una solución práctica para la utilización de áreas devastadas sería el reciclaje del agua y la tierra en términos de «arte de tierra»... El arte se puede convertir en un recurso que medie entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son calles de una sola dirección. Más bien, deberían de ser encrucijadas. El arte puede contribuir a proporcionar la dialéctica necesaria entre ambas [19].

Smithson se vio obligado a recorrer grandes distancias, a través de los desiertos del Oeste Medio y el Sudoeste de los Estados Unidos; no vivió para ver el inmenso yermo abierto en el Bronx, lienzo ideal para su arte, prácticamente frente a la puerta de su casa. Pero su pensamiento da muchas pistas sobre la forma en que podríamos proceder. Es esencial, diría con certeza, aceptar el proceso de desintegración como marco de nuevos tipos de integración, usar los escombros como medio para construir nuevas formas y hacer nuevas afirmacio-

[19] «Untitled proposals», 1971-1972, en *The writings of Robert Smithson: essays and illustrations*, edición de Nancy Holt, NYU, 1979, pp. 220-221. Para las visiones urbanas de Smithson, véanse sus ensayos «Ultra-moderne», «A tour of the monuments of Passaic, New Jersey», y «Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape», todos ellos en este volumen.

nes; sin ese marco y ese medio, no puede producirse un crecimiento real *. El segundo medio que quiero usar es el mural histórico. Los murales prosperaron en el período de la WPA, cuando fueron encargados para dramatizar ideas políticas y radicales en general. Volvieron con fuerza en los años setenta, a menudo financiados con el dinero federal de la CETA. De acuerdo con el espíritu dominante en los años setenta, los murales más recientes subrayaban la historia local y comunitaria, en vez de la ideología mundial. Además —y ésta parece ser una innovación de los años setenta—, a menudo los murales eran realizados por miembros de la comunidad cuya historia evocaban, de manera que podían ser a la vez sujetos, objetos y público de arte, uniendo la teoría a la práctica dentro de la mejor tradición modernista. El mural comunitario más interesante y ambicioso de los años setenta parece ser el de la Gran Muralla, ejecutado en Los Angeles por Judith Baca. El arte de tierra y los murales comunitarios ofrecen los medios para expresar mi sueño modernista del Bronx: el Mural del Bronx.

El Mural del Bronx, tal como yo lo imagino, debería ser pintado en los muros de contención de ladrillo y hormigón que se extienden a lo largo de la mayor parte de los 13 kilometros de la autopista del Bronx, de manera que cada viaje en automóvil yendo o viniendo del Bronx se convirtiera en un viaje por sus profundidades enterradas. En los lugares en que la autopista va por encima o cerca del nivel del suelo y el muro se reduce, la visión del conductor de la vida pasada del Bronx se alternaría con vistas panorámicas de su ruina presente. El mural podría mostrar cortes transversales de calles, de casas, incluso de habitaciones llenas de personas, tales como eran antes de que la autopista las atravesara.

Pero se remontaría a más atrás, a los primeros años de nuestro siglo, a los momentos culminantes de la inmigración judía e italiana, con un Bronx que crecía a lo largo de las líneas del metro en rápida expansión y (en palabras del *Manifiesto comunista)* «poblaciones enteras surgiendo por encanto, como si salieran de la tierra»: a las decenas de miles de obreros de la confección, impresores, carniceros, pintores de brocha gorda, peleteros, sindicalistas, socialistas, anarquistas, comunistas. Aquí está D. W. Griffith, cuyo antiguo edificio del Biograph Studio está todavía en pie, sólido aunque descuidado y estropeado, al borde de la autopista; aquí está Sholem Aleichem, mirando el Nuevo Mundo y diciendo que era bueno, y muriendo en la calle Kelly (en la manzana en que nació Bella Azburg); y allí está Trotski en la calle 16, a la espera de su revolución (¿hizo realmente papeles de ruso en oscuras películas mudas? Nunca lo sabremos). Ahora vemos a una burguesía modesta, pero vigorosa y confiada, surgiendo en los años veinte en las proximidades del Yankee Stadium, paseando un rato al sol por el Grand Concourse, descubriendo el romance en las barcas con forma de cisne de Crotona Park; y no muy lejos, las *coops,* la gran red de colonias de viviendas obreras, construyendo en régimen de cooperativa un nuevo mundo junto a los parques del Bronx y Van Cortlandt. Avanzamos hacia la desolada adversidad de los años treinta, las colas de desempleados, la ayuda doméstica, la WPA (cuyo espléndido monumento, el Palacio de Justicia del Bronx, se levanta justamente por encima del Yankee Stadium), pasiones y energías radicales estallando, batallas campales en las esquinas entre estalinistas y trotskistas, cafeterías y confiterías inflamadas por las conversaciones durante toda la noche; y luego hacia la ansiedad y la excitación de los años de posguerra, la vuelta de la opulencia, los barrios más vibrantes que nunca, aun cuando más allá de los barrios comienzan a abrirse nuevos mundos, la gente compra autos, comienza a ponerse en movimiento; hacia los nuevos inmigrantes del Bronx —de Puerto Rico, Carolina del Sur, Trinidad— nuevos tonos de piel y de vestidos en la calle, nuevas músicas y ritmos, nuevas tensiones e intensidades; y, finalmente, hacia Robert Moses y su terrible autopista destruyendo la vida interior del Bronx, transformando la evolución en degeneración, la entropía en catástrofe, creando la ruina sobre la que está construida esta obra de arte.

El mural tendría que ser ejecutado en una serie de estilos radicalmente diferentes, a fin de expresar la asombrosa variedad de visiones imaginativas que emanan de estas calles, casas, patios, carnicerías *kosher,* confiterías y tiendas de golosinas aparentemente uniformes. Barnett Newman, Stanley Kubrick, Clifford Odets, Larry Rivers, George Segal, Jerome Weidman, Rosalyn Drexler, E. L. Doctorow, Grace Paley, Irving Howe, estarían todos allí; junto con George Meany,

* Hacia fines de los años setenta, algunas autoridades y comisiones de arte locales comenzaron a responder, iniciándose la construcción de algunas obras impresionantes de arte de tierra. Esta incipiente gran oportunidad presenta también grandes problemas, enfrenta a los artistas con los defensores del medio ambiente y los expone a la acusación de que crean una belleza meramente cosmética que disfraza la rapacidad y brutalidad empresarial y política. Para un relato lúcido de las formas en que los artistas de tierra han planteado y dado respuesta a estos temas, véase «It's the Pits» *Village Voice,* 2 de septiembre de 1980.

Herman Badillo, Bella Abzug y Stokely Carmichael; John Garfield, el Sidney Falco de Tony Curtis, la Molly Goldenberg de Gertrude Berg, Bess Myerson (monumento icónico a la asimilación, la Miss América del Bronx de 1945) y Anne Bancroft; Hank Greenberg, Jake La Motta, Jack Molinas (¿fue el atleta más notable del Bronx, su maleante más depravado, o ambas cosas?); Nate Archibald; A. M. Rosenthal del *New York Times* y su hermana, la dirigente comunista Ruth Witt; Phil Spector, Bill Graham, Dion y los Belmont, los Rascal, Laura Nyro, Larry Harlow, los hermanos Palmieri; Jules Feiffer y Loy Meyers; Paddy Chayevsky y Neil Simon; Ralph Lauren y Calvin Klein, Garry Winogrand, George y Mike Kuchar; Jonas Salk, George Wald, Seymour Melman, Herman Khan: todos ellos y muchos más.

Los hijos del Bronx se sentirían animados a regresar y a ponerse en el cuadro: el muro de la autopista es lo suficientemente grande como para dar cabida a todos; a medida que se abarrota se aproximaría a la densidad del Bronx en su mejor momento. Conducir a través de todo esto sería una experiencia rica y extraña. Los conductores podrían sentirse cautivados por las figuras, los ambientes y las fantasías del mural, los fantasmas de sus padres, de sus amigos, hasta de ellos mismos, como sirenas seduciéndolos para que se lanzaran al abismo del pasado. Por otra parte, muchos de estos fantasmas presionarían y empujarían, morirían por saltar a un futuro más allá del Bronx y sus muros y unirse al flujo del tráfico que se aleja. El Mural del Bronx terminaría donde termina la autopista, donde se une a la autopista de Westchester y Long Island. El final, la frontera entre el Bronx y el mundo, estaría señalado por un arco gigantesco, siguiendo la tradición de los monumentos colosales concebidos por Claes Oldenburg en los años sesenta. Este arco sería circular e hinchable, sugiriendo a la vez un neumático de automóvil y un donuts. Completamente hinchado tendría un aspecto indigestamente duro como donuts, pero ideal como neumático para una huida rápida; desinflado parecería agujereado y peligroso como neumático, pero como donuts invitaría a sentarse a comer.

He retratado el Bronx de hoy en día como un escenario de desastre y desesperación. Ciertamente hay todo esto, pero hay mucho más. Abandonad la autopista y conducid algo más de un kilómetro hacia el sur, o medio kilómetro hacia el norte, en dirección al zoo; entrad y salid por calles cuyos nombres están señalados en las intersecciones del alma —Fox, Kelly, Longwood, Honeywell, Southern

Boulevard— y encontraréis manzanas tan parecidas a las manzanas que abandonasteis hace mucho tiempo, manzanas que pensabais desaparecidas para siempre, que os preguntaréis si estáis viendo fantasmas, o si vosotros mismos sóis fantasmas que rondan estas calles concretas con los espectros de vuestra ciudad interior. Los rostros y los rótulos son hispanos, pero la vibración y la cordialidad —los viejos tomando el sol, las mujeres con sus bolsas de la compra, los niños jugando a la pelota en la calle— se sienten tan próximos a casa que resulta fácil tener la sensación de que nunca se ha salido de casa.

Muchas de estas manzanas son tan confortablemente anodinas que casi podemos sentir cómo nos fundimos con ellas, casi acunados, hasta que, al volver una esquina, toda la pesadilla de la devastación —una manzana de esqueletos quemados y negros, una calle de cascotes y cristales por la que no va nadie— surge ante nuestros ojos despertándonos bruscamente. Entonces podemos comenzar a comprender lo que vimos antes en la calle. Han sido necesarios los esfuerzos más extraordinarios para rescatar de la muerte a estas calles anodinas, para recomenzar en ellas la vida cotidiana desde la base. Esta empresa colectiva es el resultado de la fusión del dinero gubernamental con el esfuerzo —«justicia sudada» la llaman— y el espíritu de los vecinos [20]. Se trata de una empresa arriesgada y precaria —podemos sentir los riesgos cuando vemos el horror justo al volver la esquina— que para ser realizada requiere de una visión, una energía y un coraje fáusticos. Estos son los habitantes de la nueva ciudad de Fausto, sabedores de que cada día deben volver a ganarse la vida y la libertad.

En esta obra de renovación el arte moderno toma parte activa. Entre las gratas calles resucitadas nos encontramos con una enorme escultura de acero que se eleva varios pisos hacia el cielo. Sugiere la forma de dos palmeras que se inclinan de modo expresionista la una hacia la otra formando un arco de entrada. Se trata del «Sol de Puerto Rico», de Rafael Ferrer, el árbol más nuevo de la selva de los símbolos de Nueva York. El arco nos conduce a una red de jardines, Fox Street Community Garden. La obra es imponente y lúdica a la vez; retrocediendo podemos admirar su fusión, al estilo de Calder, de formas macizas y curvas sensuales. Pero la obra de Ferrer adquiere una hondura y una resonancia singulares por su relación con su

[20] Véase el volumen *Devastation/resurrection: the South Bronx*, preparado por el Bronx Museum of the Arts en el invierno de 1979-1980. Este volumen ofrece un excelente relato de la dinámica del urbicidio y de los comienzos de la reconstrucción.

emplazamiento. En este vecindario, en su mayoría puertorriqueño y abrumadoramente caribeño, evoca el paraíso perdido del trópico. Confeccionada con materiales industriales, sugiere que la alegría y la sensualidad que pueden obtenerse aquí en Estados Unidos, en el Bronx, deben venir —y vienen, de hecho— de la reconstrucción industrial y social. De estructura negra, pero pintada con grandes manchas y brochazos abstractos y expresionistas de vívidos colores —rojo vivo, amarillo y verde por la cara que da al Oeste, y rosa, celeste y blanco por la que da al Este— simboliza las maneras, diferentes pero quizás igualmente válidas, en que los habitantes del South Bronx, operando con sus nuevas formas, pueden dar vida a su mundo. Estas personas, a diferencia del público de *TWU*, de Serra, en el centro, no han grabado inscripciones en el arco de Ferrer, que parece ser un popular objeto de orgullosa contemplación en la calle. Tal vez ayude a quienes atraviesan un pasaje crucial y atormentado de su historia —y de la nuestra— a comprender hacia dónde van y quiénes son. Espero que les ayude; sé que a mí me ayuda. Y a mi entender, de esto se trata el modernismo [21].

Podría seguir hablando de otras incitantes obras modernistas de la pasada década. En cambio, he pensado dejar el Bronx con un encuentro con algunos de mis propios fantasmas. Al llegar al final de este libro, observo cómo este proyecto, que me llevó tanto tiempo, se mezcla con el modernismo de mi época. He estado excavando para sacar a la luz algunos de los enterrados espíritus modernos del pasado, intentando explorar una dialéctica entre su experiencia y la nuestra, esperando ayudar a la gente de mi época a crear una modernidad futura más plena y libre que las vidas modernas que hemos conocido hasta ahora.

¿Pueden ser llamadas modernistas unas obras tan obsesionadas por el pasado? Para muchos pensadores, todo el objetivo del modernismo consiste en deshacerse de todas estas rémoras, de manera que el mundo y el yo puedan ser creados de nuevo. Otros creen que las formas verdaderamente distintivas del arte y el pensamiento contemporáneo han dado un salto cuantitativo más allá de las diversas sen-

[21] Véase Carter Ratcliff, «Ferrer's Sun and Shade», *Art in America*, marzo de 1980, pp. 80-86, para un perspicaz análisis de esta obra. Pero Ratcliff no se da cuenta de que, entremezclada con la dialéctica de la obra de Ferrer, el emplazamiento de esta obra —la calle Fox en South Bronx— tiene su propia dialéctica interior.

sibilidades del modernismo, ganándose el derecho a llamarse «posmodernos». Quiero responder a estos planteamientos antitéticos pero complementarios volviendo a la visión de la modernidad con que comenzaba este libro. Ser modernos, decía, es experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustia, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en que todo lo sólido se desvanece en el aire. Ser modern*ista* es, de alguna manera, sentirte cómodo en la vorágine, hacer tuyos sus ritmos, moverte dentro de sus corrientes en busca de las formas de realidad, belleza, libertad, justicia, permitidas por su curso impetuoso y peligroso.

En los últimos doscientos años, el mundo moderno ha cambiado radicalmente en muchos aspectos; pero la situación del modernista que trata de sobrevivir y crear en medio de la vorágine ha continuado siendo sustancialmente la misma. Esta situación ha generado un lenguaje y una cultura del diálogo, que ha acercado a los modernistas del pasado, el presente y el futuro y ha permitido que la cultura modernista siga viva y pujante hasta en los momentos más espantosos. A través de este libro he tratado no sólo de describir la vida del diálogo modernista, sino también de desarrollarla. Pero la primacía del diálogo en la vida del modernismo en curso hace que los modernistas nunca puedan prescindir del pasado: deben seguir siempre acosados por él, desenterrando sus fantasmas, recreándolo incluso cuando se rehacen y rehacen su mundo.

Si alguna vez el modernismo consiguiera desprenderse de sus chatarras y sus andrajos y de los incómodos eslabones que lo atan al pasado, perdería todo su peso y su profundidad, y la vorágine de la vida moderna se lo llevaría inevitablemente. Sólo manteniendo vivos los lazos que lo atan a las modernidades del pasado —lazos que son a la vez íntimos y antagónicos— puede ayudar a los hombres y mujeres modernos del presente y el futuro a ser libres.

Esta manera de entender el modernismo debería ayudarnos a clarificar algunas de las ironías de la mística contemporánea «posmoderna» [22]. He argumentado que el modernismo de la década de los años setenta se distinguió por su deseo y poder de recordar, de recordar tanto de lo que las sociedades modernas —independientemente de cuáles sean sus ideologías o sus clases dominantes— quieren ol-

[22] Para un breve análisis, véase Introducción, nota 24.

vidar. Pero cuando los modernistas contemporáneos pierden contacto con su propia modernidad, y la niegan, únicamente se hacen eco del autoengaño de la clase dominante, convencida de que ha superado los problemas y peligros del pasado, y mientras tanto se alejan y nos alejan de la fuente fundamental de su propia fortaleza.

Hay otra pregunta inquietante que es necesario plantearse acerca de los modernismos de los años setenta. ¿En conjunto, añadieron algo? He mostrado cómo un cierto número de individuos y grupos pequeños se enfrentaron a sus propios fantasmas, y cómo, de estas luchas interiores, obtuvieron un significado, una dignidad y belleza para sí mismos. Todo esto está bien, pero ¿pueden estas exploraciones personales, familiares, locales y étnicas generar algún tipo de visión más amplia o de esperanza colectiva para todos nosotros? He tratado de describir algunas de las diversas iniciativas de la última década de una forma que mostrara su meollo común y ayudara a algunas de las numerosas personas y grupos aislados a darse cuenta de que su afinidad espiritual es mayor de lo que creen. Pero no puedo pretender saber si de hecho harán que estos vínculos humanos sean más firmes y si ello dará origen a algún tipo de acción comunitaria o colectiva. Tal vez los modernos de los años setenta se contentarán con la luz interior y artificial de sus cúpulas infladas. O tal vez, algún día cercano, sacarán las cúpulas por sus ventanales, se abrirán las ventanas unos a otros y trabajarán en la creación de una política de autenticidad que nos incluya a todos. Cuando suceda, si sucede, esto marcará el momento en que el modernismo de los años ochenta inicie su trayectoria.

Hace veinte años, al finalizar otra década apolítica, Paul Goodman anunció la gran ola de radicales e iniciativas radicales que estaba a punto de surgir. ¿Cuál fue la relación de este radicalismo emergente, incluyendo el suyo propio, con la modernidad? Goodman argumentó que si los jóvenes de hoy se encontraban «creciendo en el absurdo» sin una vida honorable, o siquiera significativa, que desarrollar, la fuente del problema «no es el espíritu de la sociedad moderna»; más bien, «es que este espíritu no ha realizado lo suficiente» [23]. La lista de posibilidades modernas que Goodman reunió bajo el título de «Las revoluciones perdidas» está hoy tan abierta y es tan apremiante como entonces. En mi presentación de las modernidades de

[23] *Growing up absurd: problems of youth in organized society*, Random House, 1960, p. 230.

ayer y de hoy, he tratado de señalar algunas de las formas en que el espíritu moderno podría continuar avanzando para realizarse mañana.

¿Y qué podemos decir de pasado mañana? Ihab Hassan, ideólogo del posmodernismo lamenta la terca negativa de la modernidad a desaparecer: «¿Cuándo terminará la Epoca Moderna? ¿Ha esperado alguna época el Renacimiento, el barroco, el período clásico, el romántico, el victoriano, tanto tiempo? Tal vez, únicamente la Baja Edad Media. ¿Cuándo terminará el modernismo y qué viene después? [24]. Si la argumentación general de este libro es correcta, los que esperan el final de la Edad Moderna pueden tener la seguridad de tener un trabajo fijo. Es posible que la economía moderna siga creciendo, aunque probablemente en nuevas direcciones, adaptándose a las crisis crónicas de energía y medio ambiente creadas por su propio éxito. Las futuras adaptaciones exigirán grandes agitaciones sociales y políticas; pero la modernización siempre ha prosperado en el conflicto, en una atmósfera de «incertidumbre y agitación permanentes», en la cual, como dice el *Manifiesto comunista* «todas las relaciones estancadas y enmohecidas... quedan rotas». En tal atmósfera, la cultura del modernismo seguirá desarrollando nuevas visiones y expresiones de la vida: pues los mismos impulsos económicos y sociales que transforman incesantemente el mundo que nos rodea, para bien y para mal, también transforman las vidas interiores de los hombres y las mujeres que lo habitan y lo mantienen en movimiento. El proceso de modernización, aun cuando nos explote y atormente, da vida a nuevas energías y a nuestra imaginación y nos mueve a comprender y enfrentarnos al mundo que la modernización ha construido, y a esforzarnos por hacerlo nuestro. Creo que nosotros y los que vengan después de nosotros, seguiremos luchando para hacer de este mundo nuestro hogar, incluso si los hogares que hemos hecho, la calle moderna, el espíritu moderno, continúan desvaneciéndose en el aire.

[24] *Paracriticisms: seven speculations of the times*, p. 40.

INDICE ANALITICO

Este libro se terminó de imprimir en
CYAN S.R.L. Potosí 4471, Cap. Fed,
Tel.: 4982 - 4426, en el mes de
Abril de 2000